

Mit Leib und Seele
Filmische Naturerfahrung im Zeichen einer
ökologischen Ästhetik

Dissertation zur Erlangung des Grades Dr. phil. im Fach
Medienwissenschaft der
Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth
vorgelegt von

Juliane Kling

Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Christen
Zweitgutachterin: Dr. Kathrin Rothmund

Datum der Disputation: 17. Dezember 2018

A wounded deer leaps the highest.

Emily Dickinson

Für Oma.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Ästhetik, Natur und Film	13
1.1 Konstruktion und Wirklichkeit	15
1.1.1 Vorstellung	20
1.1.2 Erfahrung	22
1.1.3 Abbildung	25
1.2 Natur im Spielfilm	28
1.2.1 Ideologie	32
1.2.2 Mythos	34
1.2.3 Spektakel	35
1.2.4 Verfall	38
1.2.5 Utopie	40
1.2.6 Zwischenfazit	42
2. Leib, Natur und Ich	44
2.1 Mimesis, Natur als Subjekt und Naturallianz	49
2.2 Leiblichkeit	53
2.3 Atmosphären	59
2.4 Naturästhetik im Film	62
3. Körper, Bild und Sinnlichkeit	68
3.1 Physische Realitäten	70
3.2 Sinnliche Atmosphären	73
3.3 Verkörperte Erfahrungen	76
3.4 Somatische Empathien	81
3.5 Geliehene Körper	84
4. Filmerleben und Naturerfahrung	87
4.1 Performanz und Fiktion	90
4.2 Immersion und Interaktion	95
4.3 Affektion und Emotion	99
4.4 Naturästhetik und Identität	105
4.5 Analyseausblick	109
5. Grenzerfahrungen	112
5.1 Aufbrechen	113
5.2 Entfernen	115
5.3 Berühren	118
5.4 Überwinden	121
5.5 Entfalten	124
6. Leiberfahrungen	127
6.1 Sehen	128
6.2 Hören	131

6.3 Laufen	133
6.4 Spüren	136
6.5 Wachsen	139
7. Selbsterfahrungen	143
7.1 Erleben	144
7.2 Empfinden	147
7.3 Erkennen	149
7.4 Befreien	152
7.5 Verändern	156
8. „Sichbefinden in <i>Filmwelten</i> “ – Eine pragmatische Perspektive?	159
8.1 Thematik	161
8.2 Ästhetik	162
8.3 Pragmatik	164
9. Fazit	167
Literaturverzeichnis	169
Filmverzeichnis	178
Abbildungsverzeichnis	179

The core of man's spirit comes from new experiences.

Christopher McCandless

INTO THE WILD 2007

Einleitung

Ihre Haut hat die Farbe von Sand. Rissig und ausgetrocknet, zerklüftet wie der Boden unter ihren Füßen. Ihre Schritte sind langsam und ziellos, stolpern mehr, als dass sie laufen. Blut rinnt an ihren Beinen herab, sie ist nackt. Ohnehin ist da niemand, der sie sehen könnte, nur die Kamele und ein Himmel, der kein Ende nimmt. Die Luft flimmert vor Hitze und der Horizont funkelt wie Wasser. Wind und Sonne haben ihr Gesicht verbrannt, auf ihren versengten Schultern bricht sich das gleißende Licht. Ihr Körper wirkt wie die Fortführung der Wüste, die sie durchquert. Es gibt keine Grenzen, denn sie hat alle Grenzen aufgehoben. Sie ist eins mit der Natur.

Diese kurze Momentaufnahme stammt aus dem Film TRACKS (J. Curran, AU 2014). Er erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die mit ihrem Hund und vier Kamelen 2700 Kilometer durch Australien wandert. Robyn sucht nicht das Abenteuer, sondern sich selbst. Auf die Frage, warum sie das mache, antwortet sie schlicht, warum nicht?¹ Wenngleich Robyns Vorhaben einer gewissen Drastik nicht entbehrt, exemplifiziert sich darin ein weit verbreitetes Verlangen und viel verarbeitetes filmisches Motiv. Menschen gehen in die Natur, um sich selbst zu finden. Sie sehnen sich nach der Freiheit der Wildnis, wo sie den Ketten der Gesellschaft zu entfliehen glauben und sich ungehemmt entfalten können. Für die Begegnung mit dem eigenen Ich scheint es notwendig, sich fernab des unmittelbaren Einflusses der Zivilisation auf das konzentrieren zu können, was innerhalb ihres Geltungsbereiches als abgespalten oder überlastet erlebt wird. Hinter dieser Überzeugung stecken vermutlich zwei Gedanken: Zum einen die romantische

¹ Vgl. TRACKS 2013, TC: 00:03:12–00:03:16.

Vorstellung einer schönen, ungebändigten Natur, deren Zuwendung immer auch Abwendung von der kapitalistischen, nutzorientierten Arbeitswelt impliziert. Dieser von der Romantik geprägte Naturbegriff umfasst all die Dimensionen der Ursprünglichkeit, Reinheit und Erhabenheit, die viele Menschen bis heute mit unzivilisierten Umgebungsräumen verbinden. Darüber hinaus birgt der Antrieb zur Selbstfindung in der Natur augenscheinlich die Auffassung, dass Menschen sich im Zuge fortschreitender Technisierung und Urbanisierung zunehmend selbst abhandenkommen. Das heißt, sie verlieren den Bezug zu ihrer *eigenen* Natur. Um diese Natur wieder aufzuspüren, verlassen sie ihr gewohntes Umfeld und suchen die Erfahrung äußerer Natur. Hier konkretisiert sich erstmals ein grundsätzlicher Überlegungspunkt der vorliegenden Arbeit: Können Naturerfahrungen Selbsterfahrungen hervorrufen?

Die Untersuchung nähert sich dieser Fragestellung aus medienwissenschaftlicher und naturphilosophischer Perspektive an, wobei die interdisziplinäre Kreuzung auf einer phänomenologischen Basis erfolgen soll. Das Augenmerk des Unterfangens richtet sich auf mediale Naturverarbeitungen im Spielfilm, welcher aufgrund seiner ästhetischen und narrativen Verfahrensweisen als geeigneter Bezugsgegenstand erachtet wird. Experimental-, Animations- und Dokumentarfilme sollen aufgrund ihrer formalen Gestaltungsmethoden bewusst ausgeklammert werden. Auch Spielarten aus dem Bereich des *Ecocinema* werden nur ansatzweise berücksichtigt.² Die Zielsetzung der Dissertation besteht vielmehr in der Etablierung filmischer Naturerfahrung im Diskurs einer ökologischen Ästhetik. Von vorrangigem Interesse ist es, einen potenziellen Zusammenhang zwischen filmischer Naturwahrnehmung und außerfilmischer Selbstwahrnehmung offenzulegen. Dabei soll nicht nur die soziokulturelle Kompetenz des Films angesichts der Genese von Naturvorstellungen hervorgehoben werden, sondern zugleich der Versuch unternommen werden, die filmisch vermittelte Erfahrung als Realisierungsoption einer naturästhetischen Programmatik zu fundieren.

Wegweisend für die Studie ist die Verknüpfung phänomenologischer Filmtheorie mit der ökologischen Ästhetik von Gernot Böhme, dessen Philosophieentwurf den sinnlich spürenden Leib als Fixpunkt menschlicher Naturzugehörigkeit in den Blick nimmt. Ausgehend von den somatisch-affektiven Anteilen der Filmrezeption sollen deren

² Filme aus dem Bereich des *Ecocinema* vertreten eine vorrangig politische Agenda mit Schwerpunkt auf Klimawandel, Umweltzerstörung oder globalem Ressourcenverbrauch. Die in dieser Arbeit herangezogenen Filme verfolgen jedoch keine explizit ökokritischen Ziele. Siehe zum Thema *Ecocriticism* in Wissenschaft und Film auch Kapitel 1.1 (S. 16ff.)

Dynamiken hinsichtlich der Konstitution von Naturbildern erschlossen werden. Es wird dargelegt, inwiefern die ästhetischen und dispositiven Aspekte des Mediums Erlebensprozesse kreieren, welche die Zuschauer³ sinnlich an der filmischen Narration teilhaben lassen. Beinhaltet die Spielhandlung signifikante Momente des Aufeinandertreffens von Mensch und Natur, ergibt sich aus deren performativer Vermittlung eine Erfahrungssituation, die über die filmische Sinnbildung hinaus pragmatische Bedeutungen erzeugen kann. Naturdarstellungen im Film befinden sich in einem ikonischen und symbolischen Spannungsverhältnis, indem sie Naturräume und -phänomene sowohl abbilden als auch interpretieren. Filmische Natur ist niemals bloß die Repräsentation einer empirisch gegebenen Realität. Ihre künstlerische und technische Gestaltung fußt auf Vorstellungen, Idealen und konzeptionellen Generalisierungen, die immer kulturell geprägt sind. Spielfilme kommunizieren Weltanschauungen, die in einer Gesellschaft vorherrschen, und schaffen assoziative Verbindungen zu dem, was sie zeigen und wie sie es zeigen. Sie sind an der Wahrnehmung, Projektion und Reflexion räumlicher, zeitlicher und sozialer Zustände maßgeblich beteiligt. Die filmische Sujetisierung und Ästhetisierung von Natur enthält demzufolge Implikationen, deren Wirkungsbereich nicht nur innerhalb des Filmgeschehens anzusiedeln ist: „Die spiel-filmische Aneignung von Natur erzeugt heute oft intensivere Auswirkungen auf die irdische Natur, die menschliche Kultur und unsere Naturauffassungen bzw. -vorstellungen als andere Formen der Auseinandersetzung mit Natur.“⁴

Filmbilder machen Natur präsent: „Bilder agieren [...] als Verkörperungen, die von sich aus ungeahnte Kräfte freizusetzen in der Lage sind.“⁵ Im Verlauf ihrer Vorführung stellen Spielfilme affektive Ereignisse dar, die als solche performativ sind. Sie generieren und

³ Aufgrund der vorrangigen Subjektivität und Individualität der ästhetischen Anteilnahme sowie der Ermangelung einer geschlechtsneutralen singulären Ausdrucksweise wird in der gesamten Arbeit auf die gleichzeitige Verwendung männlicher, weiblicher und diverser Sprachformen verzichtet. Obwohl aktuelle Lösungen für eine geschlechtergerechte Sprache als wichtiger und unumgänglicher Schritt zu einer diskriminierungsfreien Gesellschaft erachtet werden, entbehren diese speziell für die erfahrungsorientierte und subjektbezogene Ausrichtung der Arbeit einer adäquaten einheitlichen Anwendbarkeit. Sämtliche Personenbezeichnungen des generischen Maskulinums sollen daher im Singular wie im Plural keinesfalls eine Geschlechterdiskriminierung oder Missachtung des Gleichheitsgrundsatzes zum Ausdruck bringen.

⁴ Escher, Anton (2012): „Naturaneignung durch Hollywood? Anmerkungen zur gesellschaftlichen Bedeutung der phantastischen Natur im Spielfilm Avatar – Aufbruch nach Pandora.“ In: Kirchhoff et al. (Hrsg.): *Sehnsucht nach Natur. Über den Drang nach Draußen in der heutigen Freizeitkultur*. Bielefeld: transcript, S. 237–261, S. 27.

⁵ Schwarte, Ludwig (2011): „Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz.“ In: Ders. (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Wilhelm Fink, S. 136–161, S. 138.

simulieren virtuelle Welten, in denen die Eigenschaften von verschiedensten Naturumgebungen sichtbar, nahbar und erfahrbar werden. Infolge ihrer bildlich-tonalen Performanz verkörpern und vermitteln sie Atmosphären, von denen der Zuschauer während seiner Rezeption leiblich betroffen ist. Wie jedes Medium hat auch der Spielfilm Einfluss darauf, welche Arten von Phänomenen in den menschlichen Wahrnehmungshorizont geraten. Filme verfügen über das Potenzial, ihre Zuschauer Merkmale und Erscheinungen ihrer Umwelt aus bisher unbekannten oder nicht bewussten Blickwinkeln sehen zu lassen.

In seiner ökologischen Naturästhetik spricht Böhme dem leiblichen Ausgesetztsein des Menschen gegenüber Atmosphären einen übergeordneten Stellenwert zu. Obgleich sein phänomenologisch orientierter Atmosphärenbegriff bereits häufig Einzug in den medienwissenschaftlichen Diskurs gehalten hat, wurden seine naturästhetischen Überlegungen darin bisher weitgehend vernachlässigt. Die programmatische Relevanz von Böhmes Naturphilosophie für die Filmwissenschaft wird jedoch gerade in deren Bekräftigung einer leiblichen Affizierung durch Umgebungsqualitäten evident. Die Dynamik des filmischen Bilderflusses erzeugt durch Farbwirkungen, Klangkulissen, Licht- und Kameragestaltungen einen audiovisuellen Erfahrungsraum, welcher den Zuschauer somatisch involviert. Über die performative Präsenz des Mediums wird er von den Atmosphären des Leinwandgeschehens ergriffen und partizipiert sinnlich an den filmsprachlichen Konfigurationen. Die mechanisch verlebendigte Natur steht somit in phänomenaler Relation zur Leiblichkeit des anwesenden Zuschauers. Dieser erlebt die diegetische Natur atmosphärisch als gegenwärtig, sodass ihre Erfahrung im gleichen Augenblick vermittelt und unvermittelt ist. Der Film verkörpert dahingehend den Ausdruck einer Naturerfahrung, die der Zuschauer während seiner Rezeption selbst auf multimodale Weise erfährt.

Hier greift das Paradigma der somatisch orientierten Filmtheorie, welche aufgrund ihrer leibbezogenen Fokussierung filmischer Wahrnehmungseffekte einen maßgebenden Bezugsrahmen dieser Arbeit markiert. Neben zentralen Protagonisten der Filmtheorie wie Béla Balázs oder Siegfried Kracauer soll insbesondere die jüngere phänomenologische Forschung entscheidende Referenzen für die Argumentation liefern. Der filmtheoretischen Erörterung voraus geht eine umfassende Auseinandersetzung der ökologischen Ästhetik von Gernot Böhme. Über die anschließende Verschränkung natur- und filmphänomenologischer Aspekte unter dem Leitmotiv der leiblichen Erfahrung soll ein fruchtbarer und praxisorientierter Austausch jenseits disziplinärer Grenzen geleistet

werden. Die wissenschaftliche Beweisführung wird im Durchgang durch das theoretische Instrumentarium entwickelt und anhand einer repräsentativen Filmanalyse sachbezogen präzisiert.

Strukturell lässt sich die Forschungsarbeit in fünf größere Abschnitte gliedern. Nach einer kurzen terminologischen Einführung und einem Blick auf das wachsende Forschungsfeld des *Ecocriticism* widmet sich Kapitel 1 zunächst der grundlegenden Darlegung und Diskussion gesellschaftlicher sowie filmmedialer Naturkonstruktionen. So konzentriert sich der erste Teil des Kapitels auf symptomatische Formen und Normierungen der Vorstellung, Erfahrung und medialen Abbildung von Natur. Bedeutsam werden in diesem Zusammenhang vor allem der Begriff der Landschaft und dessen kulturelle Wirksamkeit sein. Vervollständigt wird dieser Textabschnitt durch eine komprimierte Exemplifikation klassischer Filmdiskurse im Spannungsfeld „Mensch und Natur“. Neben dem deutschen Bergfilm, dem amerikanischen Western oder dem Katastrophenfilm sollen dabei auch abseits von Genrezuordnungen Konzepte und Generalisierungen filmischer Naturdarstellung umrissen werden.

Nachfolgend befasst sich Kapitel 2 eingehend mit Gernot Böhmes ökologischer Naturästhetik und deren Anschlussperspektiven für die Filmwissenschaft. Mit einer umfangreichen Aufarbeitung von Böhmes Leitbegriffen *Natur*, *Leib* und *Atmosphäre* soll ein konkreter Gegenstandsrahmen für fachübergreifende Überlegungen geschaffen werden. Konsequenterweise schlägt Kapitel 3 die Brücke zur somatischen Filmtheorie. Im Körperdiskurs des Films finden sich zahlreiche Ansätze, die sich im Gegensatz zu kognitivistischen und semiotischen Zugängen um eine konzeptionelle Aufwertung der Leiblichkeit des Zuschauers bemühen. Im Zuge des Forschungsinteresses werden in diesem Teilabschnitt vornehmlich die Impulse von Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack, Laura Marks, Steven Shaviro, Thomas Morsch und Christiane Voss von Relevanz sein.

Den dritten und zentralen Beitrag für die wissenschaftliche Theoriebildung dieser Arbeit leistet Kapitel 4, insofern hier der interdisziplinäre Spagat zwischen naturphilosophischer und filmphänomenologischer Forschung bewältigt wird. Der entscheidende Anknüpfungspunkt für Böhmes ökologische Naturästhetik eröffnet sich im phänomenologischen Paradigma der körperlichen Erfahrung sowie dessen Hervorhebung der vorreflexiven Anteile der Filmrezeption. In der Materialität und Korporalität des

filmischen Mediums vollzieht sich eine Mediatisierung menschlicher Körpersituationen, die für gesellschaftliche und individuelle Identitätsentwürfe von großem Belang ist. Die leibbasierten Implikationen filmischer Narrative sind in der Lage, richtungsweisende Modalitäten im Hinblick auf die persönliche Natur- und Selbstwahrnehmung zu stiften. Im Zuge konvergierender Präsenz- und Synästhesie-Effekte entstehen aufseiten des Zuschauers affektive Interdependenzen zwischen filmischer und wirklicher Welt, welche als leibliche Manifestationen des ästhetischen Inventars verstanden werden können. Die somatische Adressierung des Zuschauers enthält demnach die Befähigung, die sinnlichen Evidenzen der audiovisuellen Aussage in ontologische Erkenntnisse der eigenen Existenz zu überführen.

Die vielschichtigen Wirkdimensionen filmisch evolvierter Naturbegegnungen sollen unter Berücksichtigung des theoretischen Repertoires mit einer systematischen Filmanalyse untermauert werden. Diese umfasst den vierten großen Abschnitt der Arbeit und beinhaltet die Kapitel 5, 6 und 7. Die filmisch erzeugten Erfahrungsbereiche von Natur wurden dazu in drei übergeordnete Kategorien eingeteilt, welche der wissenschaftlichen Fragestellung sukzessiv entsprechen. Die hierbei gewählten Kapitelüberschriften *Grenzerfahrungen*, *Leiberfahrungen* und *Selbsterfahrungen* sowie die sich daraus ergebenden Erfahrungssituationen folgen bewusst der forschungsleitenden These und dem Ziel, Kongruenzen innerhalb der Erlebniswelten von Figur und Zuschauer darzulegen. Das für die Untersuchung herangezogene Korpus besteht aus Spielfilmen, die im Verlauf der letzten zehn bis fünfzehn Jahre im europäischen, nordamerikanischen und australischen Produktionsraum erschienen sind. Diese Auswahl resultiert in erster Linie aus der verwendeten, westlich verorteten Forschungsliteratur und dem darin thematisierten Welt- und Naturverständnis. Die Filmbeispiele wurden prinzipiell genreunabhängig ausgesucht, lassen sich jedoch weitgehend unter dem Oberbegriff des Dramas zusammenzufassen. Die analytische Auseinandersetzung erfolgt in einer selektiven Betrachtung physischer und psychischer Erfahrungsbestände, bei der die einzelnen Filme mehrfach, aber nach unterschiedlichen narrativen und ästhetischen Gesichtspunkten besprochen werden.

Kapitel 8 markiert den fünften und letzten Abschnitt der Arbeit, indem nun die zuvor getroffenen Beobachtungen unter Einbezug des theoretischen Korpus rekapituliert und hinsichtlich ihrer thematischen, ästhetischen und pragmatischen Anschlussfähigkeit für

die Forschungsfrage erschlossen werden. An dieser Stelle soll zum einen die gesellschaftliche Reichweite des Films in der Vermittlung von Naturbildern unterstrichen werden sowie zum anderen die kinematografische Erfahrung als potenzielle Wirkkraft in einer Neuorientierung menschlicher Naturbetrachtung herausgestellt werden. Ein kurzes Fazit mit Fokus auf der als notwendig erachteten, konstruktiven Umsetzung naturästhetischer Programmatik beschließt die Arbeit.

Spielfilme sind Möglichkeiten. Sie eröffnen ihren Zuschauern Situationen und Erfahrungen, die ihren Erlebnishorizont erweitern und sie gewissermaßen über den Tellerrand der eigenen Lebenswirklichkeit blicken lassen. In ihrer vermittelnden und sinnstiftenden Funktion tragen Filme elementar zur Konfiguration von Wissen und Bedeutung bei. Als kulturelle Praktik des gesellschaftlichen Lebens nehmen sie direkt Einfluss auf die Genese ästhetischer Vorstellungen, die den Bezug des Menschen zu sich selbst und seiner Umwelt konstituieren. Die Repräsentations- und Ausdruckseigenschaften kinematografischer Darstellungen schaffen individuelle und kollektive Entwürfe von Natur und Identität. Der phänomenale Aspekt des Filmischen ist in diesem Zusammenhang von forschungsleitendem Interesse. Die gleichzeitige Wahrnehmung von filminternen und filmexternen Präsenzen erhebt den rezeptiven Akt des Zuschauers zu einer Schwellenerfahrung sinnlicher Modalitäten, in der Fiktion und Wirklichkeit paradigmatisch ineinanderlaufen. Die über den Film ansichtig gewordene Interaktion zwischen Mensch und Natur regt affektive Prozesse an, deren Dynamik somatisch begründet ist. Im subjektiven Erleben audiovisueller Ereignisse korrespondieren physische Eindrücke und psychologische Rückschlüsse subsektiv, weshalb die filmische Mediatisierung von Naturbildern aus einer Perspektive des Leiblichen beleuchtet werden muss. Aufgrund ihrer Popularität und hohen medialen Verfügbarkeit ermöglichen Spielfilme die breitenwirksame und lebenspraktische Umsetzung einer ökologisch orientierten Ästhetik. Gerade auch in der Erschließung einer konkreten Anwendbarkeit philosophischer Theoriebildung sollten sie als kommunikative Erfahrungsweisen von Natur deutlich stärker in den Blick genommen werden, denn: „Was der Film mit seiner Naturimagination zu leisten vermag, ist, nicht nur als Sekundäreffekt, eine neue Sensibilisierung für die Natur.“⁶

⁶ Lange-Fuchs, Hauke (1994): „Natur im frühen skandinavischen Film.“ In: Berg/Hoffmann (Hrsg.): *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu Verlag, S. 199-206, S. 206.

In Anknüpfung an die bereits dargelegten Thesen und Überlegungen seien die wesentlichen Herausforderungen der Dissertation noch einmal bündig zusammengefasst: Welche leiblich-sinnlichen Naturerfahrungen können Spielfilme hervorbringen? Inwiefern kann filmische Ästhetik Einfluss auf bestehende Denk- und Wahrnehmungsmuster nehmen? Welche Rolle übernimmt in diesem Prozess die emotionale und körperliche Adressierung des Zuschauers? Und nicht zuletzt: Erweist sich das phänomenale Erleben von Filmwelten als nachhaltige Vermittlungsinstanz innerhalb der Selbstauffassung des Menschen und seinem Verhältnis zur Natur? Zur Beantwortung dieser Fragen versammelt die Arbeit Positionen und Erkenntnisse einer materialnah angelegten Theorie filmisch erzählter Mensch-Natur-Begegnungen rund um ein somatisch gestütztes Rezeptionsmodell. Wissenschaftliches Ziel und Erkenntnisinteresse der Arbeit ist es, ökologische, phänomenologische und rezeptionsästhetische Forschung zu verschränken und die (im-)mediate Naturerfahrung des Filmerlebnisses als pragmatische Perspektive einer ökologischen Ästhetik zu etablieren. Daraus ergeben sich diverse Anschlussmöglichkeiten für anknüpfende Forschungsvorhaben und ein vielfältig erweiterbares Filmkorpus.

1. Ästhetik, Natur und Film

Für eine wissenschaftliche Kontextualisierung von *Ästhetik*, *Natur* und *Film* liegt es nahe, die einzelnen Kategorien zunächst gesondert voneinander zu betrachten. Dem Wortsinn nach entstammt der Begriff „Ästhetik“ dem griechischen Wort *aisthesis*, welches sich mit „Sinneswahrnehmung“ übersetzen lässt.⁷ Alles, was die sinnliche Wahrnehmung des Menschen betrifft und berührt, ist demnach ästhetisch – ungeachtet dessen, wie es erlebt oder bewertet wird. Ziel der philosophische Ästhetik ist es, die Eigengesetzlichkeit der sinnlichen Anschauung und der Kunst zu erforschen und zu beschreiben, sie aber auch in ihrer Autarkie gegenüber diskursiver Rationalität kenntlich zu machen.⁸

Als „Philosophische Ästhetik“ im weiten und vagen Sinne lässt sich jegliche Form des philosophischen Nachdenkens über das Schöne und die Kunst bezeichnen. Im engeren Sinne versteht man darunter jene Art des systematischen Philosophierens über die ästhetischen Kompetenzen des Menschen und über die Kunst, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts als eine eigenständige Teildisziplin der Philosophie entstand.⁹

Unter den vielfältigen Gegenstandsbereichen der menschlichen Erfahrungswelt nimmt Natur einen für sich genommenen, souveränen Wert ein. Mit *Natur* sollen in dieser Arbeit alle belebten und unbelebten Erscheinungen, Ereignisse und Hervorbringungen des selbstregulatorischen Systems Erde bestimmt werden. Das heißt, der Mensch als Teil dieses Systems ist in diese Definition grundlegend eingeschlossen. Dennoch bedeutet Natur in der westlichen Welt gemeinhin das, was im Gegensatz zur Kultur *nicht* vom Menschen geschaffen wurde, sondern aus sich selbst heraus entstanden ist (wie Tiere, Pflanzen, Steine, Flüsse, Berge etc.). Dadurch wird dem anthropogenen Seinsbereich ein eigenständiger Stellenwert zugewiesen. Menschliche Empfindungen und Einstellungen gegenüber der Natur sind abhängig von gesellschaftlichen Lebensbedingungen und formen sich anhand kultureller Positionen und Orientierungen. Jede Naturvorstellung beinhaltet ökologische, soziologische und ästhetische Aspekte, die sich aus den Direktiven und Impulsen einer sozialen Gemeinschaft konstituieren. Neben dem Einfluss durch kollektive Faktoren entscheiden darüber hinaus individuelle Eigenschaften, Erfahrungen und Bedürfnisse über das Verhältnis von Menschen zur Natur. Auf diese Weise

⁷ Vgl. Majetschak, Stefan (2007): *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 10.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Ebd., S. 9.

können Stefan Heiland zufolge in einer Gesellschaft die unterschiedlichsten Naturverständnisse nebeneinander bestehen, teils explizit formuliert und bewusst, teils implizit vorhanden und unbewusst.¹⁰

„Natur“ ist ein kulturspezifisches Interpretationsschema, mit dem Menschen einen Teil der Außenwelt (die „Innenwelt“ sei hier ausgeklammert) eine bestimmte Bedeutung verleihen: Natur symbolisiert jene Bereiche der Welt, die nicht oder in geringerem Maß als die sonstige Außenwelt durch menschliches Handeln ihre Gestalt bekommen haben.¹¹

In Anbetracht der tiefgreifenden Errungenschaften und Eingriffsmöglichkeiten der zivilisatorischen Entwicklung schwindet allerdings genau dieser Bereich der Welt, welcher vom Menschen gänzlich ausgenommen ist. Der deutsche Philosoph Olaf Breidbach geht sogar noch weiter, indem er feststellt: „Es gibt für uns nicht die reine, kulturell unbeeinflusste Natur. Die Formel ‚Natur ist Natur minus Mensch‘ (mit seinen Effekten) geht heute nicht mehr auf, da der Mensch im Wirkgefüge Natur einen zentralen Platz einnimmt.“¹²

Eine erfolgreiche Annäherung der gedanklichen Einheiten Ästhetik, Natur und Film könnte über den Einbezug des Begriffes *Raum* erfolgen. Natur kann beispielsweise als geographischer, ästhetischer, identitärer oder medialer Raum untersucht werden. Im Spielfilm laufen diese einzelnen Kategorien zusammen, indem er ökologische Informationen, ästhetische Wahrnehmungen sowie immanente Identitätsentwürfe medial vermittelt. Spielfilme kommunizieren sowohl historische als auch aktuelle Naturverständnisse und erlangen durch die Inszenierung dieser Konzepte soziokulturelle Relevanz und Wirksamkeit. Filmische Welten etablieren und generieren gesellschaftliche Paradigmen, die nicht nur die Auffassung von Natur, sondern genauso den Umgang mit ihr entscheidend prägen können. Bei der Betrachtung von Spielfilmen aus ökologisch-ästhetischer Perspektive interessieren vor allem die diversen Darstellungsformen des physischen und psychischen Kontakts zwischen Mensch und Natur. Auf diese Weise können Bedeutungsebenen bewegter Bilder entschlüsselt werden, in denen sich Natur und filmische Virtualität weder ausschließen noch gegenseitig bedingen: Spielfilmische Natur

¹⁰ Vgl. Heiland, Stefan (2001): „Naturverständnis und Umgang mit Natur.“ In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Wir und die Natur – Naturverständnis im Strom der Zeit*. Lauf: Berichte der ANL (Bd. 25), S. 5–17, S. 13.

¹¹ Bahrt, Hans Paul (1990): „›Natur‹ und Landschaft als kulturspezifische Deutungsmuster für Teile unserer Außenwelt.“ In: Gröning/Herlyn (Hrsg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft*. München: Minerva, S. 81–104, S. 102.

¹² Breidbach, Olaf (2000): „Neue Natürlichkeit?“ In: Breidbach/Lippert (Hrsg.): *Die Natur der Dinge. Neue Natürlichkeit?* Wien: Springer, S. 6–26, S. 10.

ist immer fiktional und faktual zugleich, denn sie ist die fiktionalisierte Abbildung von realen Vorstellungen, Erfahrungen und Phänomenen.

Das folgende Kapitel gliedert sich in zwei inhaltlich aufeinander aufbauende Themenkomplexe. Unter den Gesichtspunkten *Vorstellung*, *Erfahrung* und *Abbildung* sollen im ersten Abschnitt den Statuten menschlichen Naturbezugs innerhalb aktueller ökologischer Rahmenbedingungen nachgegangen werden. Es soll dargelegt werden, welche Vorstellungen Menschen von der Natur haben, worin sich diese Vorstellungen begründen und inwiefern sie sich als maßgebend für das Verhalten gegenüber Natur erweisen. Ebenso ist die Erfahrung von Natur wesentlich davon beeinflusst, welche Ideen und Ansprüche Menschen mit der Natur verbinden. Vorstellungen und Erfahrungen bestimmen indessen die verschiedenen Formen der Abbildung von Natur, deren Rezeption ebenfalls einen Erfahrungswert besitzt und bestehende Naturauffassungen festigen, verändern oder erweitern kann. Der Spielfilm als spezifische Weise der Naturabbildung repräsentiert und konstituiert Natur gleichermaßen, indem er zum einen vorhandene Naturumgebungen, aber auch kulturelle Verständnisse und Konzeptionen produktiv einbindet. Zum anderen generiert er einen eigenen, diegetischen Naturraum, der Wahrnehmungen und Perspektiven von und auf Natur erzeugt beziehungsweise manifestiert. Zur Präzisierung dieser filmischen Kapazität sollen aus ästhetischer Sicht beispielhafte Variationen kinematografischer Naturdarstellung vorgestellt und mithilfe der Bezugsfelder *Ideologie*, *Mythos*, *Spektakel*, *Verfall* und *Utopie* skizziert werden.

1.1 Konstruktion und Wirklichkeit

Die ökologische Wirklichkeit kann und darf nicht ohne den Menschen verstanden werden.¹³ Als originäre Naturwesen leben und wirken Menschen mit und von ihrer Umwelt, wobei der Aspekt des Miteinanders wohl spätestens seit dem Beginn der Industrialisierung hinter den Dimensionen menschlicher Nutznießung zurückgeblieben ist. Stetiges Bevölkerungswachstum, Technologisierung und materielles Anspruchsverhalten bewirken tiefgreifende Veränderungen des globalen Ökosystems. Die negativen Ausmaße menschlicher Aktivitäten auf natürliche Regelkreise rücken gerade im Zeitalter

¹³ Vgl. Markl, Hubert (1989): „Die ökologische Wirklichkeit.“ In: Wildenmann, Rudolf (Hrsg.): *Stadt, Kultur, Natur. Chancen zukünftiger Lebensgestaltung*. Baden-Baden: Nomos, S. 72–89, S. 76.

der Globalisierung ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Umweltproblematische Entwicklungen und ihre weltweiten Folgen sind unterdessen längst zu universellen Schwerpunkten des medialen Interesses avanciert.

In den Kultur- und Geisteswissenschaften haben ökologische Fragen und Themen seit den 1970er Jahren einen rasanten Aufschwung erfahren. Als programmatischer und interdisziplinärer Ansatz hat der hierbei entstandene *Ecocriticism* seine ursprüngliche Ansiedelung in der Literaturwissenschaft mittlerweile merklich ausgedehnt und sich über etliche Forschungsfelder hinweg konstant ausdifferenziert.¹⁴ Ökokritische Fragen widmen sich der globalen Umweltkrise in all ihren Facetten und erarbeiten Perspektiven auf die Dialektik zwischen Mensch und Natur. In einer der frühesten Einführungen in das Gebiet des Ecocriticism definiert Greg Garrard dessen wesentliches Anliegen wie folgt: „Indeed, the widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term ‘human’ itself.“¹⁵ In seiner Entgegnung auf den zunehmend als problematisch erachteten menschlichen Umgang mit der natürlichen Umwelt ist das übergeordnete Ziel des Ecocriticism „die Etablierung eines ökologischen Bewusstseins“¹⁶, welches die diametrale und nicht zuletzt opportunistisch geprägte Auffassung des Menschen zur Natur radikal auf den Prüfstand stellt.

Ökokritische literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung reagiert auf die globale ökologische Krise und trägt dem Bedürfnis nach der Erarbeitung umfassenden Wissens über Motivationen, Formen und Auswirkungen der Interaktion zwischen Mensch und Natur Rechnung. Sie basiert auf einer neuen Qualität der Wertzuschreibung an nichtmenschliche Natur, die in dem Bewußtsein einer gegenseitigen Abhängigkeit von Mensch und Natur gründet und die den Menschen konsequent als einen Teil der Natur begreift.¹⁷

Die große Spannweite des Ecocriticism zeigt sich insbesondere im theoretischen Bereich. Als namenhafte Disziplinen haben sich unter anderem die *Animal Studies* sowie die daraus entstandenen *Human Animal Studies*, die *Critical Animal Studies* und die *Cultural Animal Studies* herausgebildet. Im Mittelpunkt stehen in diesen Ausprägungen die grundlegende Auseinandersetzung des Mensch-Tier-Verhältnisses, die kritische Betrachtung

¹⁴ Vgl. Bühler, Benjamin (2016): *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 9. Weitere Einführungen in das Forschungsfeld bieten.: Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*. New York: Routledge; Dürbeck, Gabriele; Stobbe, Urte (Hrsg., 2015): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln u.a.: Böhlau.

¹⁵ Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*. New York: Routledge, S. 5.

¹⁶ Bühler 2016, S. 26.

¹⁷ Mayer, Sylvia (2004): *Naturethik und Neuengland-Regionalliteratur*. Heidelberg: Winter, S. 9.

des menschlichen Umgangs mit Tieren und eine kulturwissenschaftliche, epistemologisch ausgerichtete Tierforschung.¹⁸ Eine weitere wichtige Perspektive innerhalb des Ecocriticism stiftet außerdem der *Ökofeminismus*, welcher in der Verbindung von ökologischen und feministischen Fragen die strukturellen Zusammenhänge zwischen der Umweltkrise und der patriarchalen Unterdrückung von Frauen debattiert.¹⁹

Auch in der Filmwissenschaft hat sich der Ecocriticism weitläufig etabliert. Seit der Jahrtausendwende wurden vor allem im englischsprachigen Raum zahlreiche Filmstudien veröffentlicht, die neben der Analyse filmischer Naturinszenierung und der Repräsentation von Umweltproblematiken unterschiedlichste Aspekte menschlicher Naturbeziehungen diskutieren und substanzielle Fragen nach Ethik und Gerechtigkeit aufwerfen. Im Interesse stehen dabei nicht nur Spiel- und Dokumentarfilme, sondern ebenso Experimental- und Avantgardefilme.²⁰ David Ingrams *Green Screen* (2000) gilt als eine der ersten einflussreichen Studien zu Hollywoodfilmen, die zwar einen umweltthematischen Diskurs eröffnen, aber gleichzeitig eine romantische Natureinstellung propagieren und aufrechterhalten.²¹ In umfassender Weise beleuchten zudem Sean Cubitts *EcoMedia* (2005), Pat Breretons *Hollywood Utopia* (2005) sowie Robin Murrays und Joseph Heumanns *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge* (2009) kontroverse, aber auch vermittelnde Darstellungen von Natur in populären Formaten.²² Die wenig später erschienenen Aufsatzsammlungen *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (2010) von Paula Willoquet-Maricondi und *Ecocinema Theory and Practice* (2012) von Stephen Rust, Salma Monani und Sean Cubitt bieten detaillierte Einführungen in die ökokritische Filmwissenschaft, indem sie ein breites Spektrum von Filmen analysieren und die verschiedenen Ansätze innerhalb des stetig wachsenden Forschungsfeldes aufzeigen.²³ Kurz darauf untersuchen Adrian

¹⁸ Vgl. hierzu Borgards, Roland (2015): „Cultural Animal Studies.“ In: Dürbeck/Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau, S. 68–80 sowie weiterführend Borgards, Roland (Hrsg., 2016): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler.

¹⁹ Siehe hierzu u. a. Mies, Maria; Shiva, Vandana (Hrsg., 1993): *Ecofeminism*. London: Zed Books sowie Gaard, Greta (1993): *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press.

²⁰ Weik von Mossner, Alexa (2015): „Grüne Filmstudien.“ In: Dürbeck/Stobbe, Urte (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau, S. 271–281, S. 271.

²¹ Vgl. hierzu Ingram, David (2000): *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.

²² Vgl. Cubitt, Sean (2005): *EcoMedia*. Amsterdam: Rodopi; Brereton, Pat (2005): *Hollywood Utopia*. Bristol u.a.: Intellect Books sowie Murray, Robin L.; Heumann, Joseph K (Hrsg. 2009): *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: SUNY Press.

²³ Vgl. Willoquet-Maricondi, Paula (Hrsg., 2010): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press sowie Rust, Stephen; Monani, Salma; Cubitt, Sean (Hrsg., 2013): *Ecocinema. Theory and Practice*. New York: Routledge.

Ivakhivs *Ecologies of the Moving Image. Cinema, Affect, Nature* (2013) und der von Alexa Weik von Mossner herausgegebene Sammelband *Moving Environment. Affect, Emotion, Ecology, and Film* (2014) explizit die affektiven und emotionalen Dimensionen filmischer Natur- und Umweltnarrative. Ivakhivs Augenmerk liegt dabei primär auf den materiellen, sozialen und wahrnehmungsorientierten Auswirkungen von Filmen. Den Mittelpunkt seiner ökokritischen Agenda bildet die Beziehung zwischen der Welt des Films und der Welt außerhalb des Films.²⁴ Auch *Moving Environments* widmet sich dem komplexen Verhältnis von audiovisueller Imagination und physischer Realität. Die in diesem Band versammelten Aufsätze nehmen neben filmischen Mensch-Natur-Interaktionen dezidiert deren kulturelle Auswirkungen sowie das Zusammenspiel zwischen Film und Zuschauer in den Blick.²⁵ Besonders anhand dieser beiden Studien zeigt sich die Relevanz der pädagogischen und ethischen Wirkkraft von Filmen mit umweltbezogenen Inhalt. In einer Fortführung der klassischen Forschungsgebiete des Ecocriticism könnte eine speziell medienwissenschaftliche Perspektive die Frage verfolgen, inwiefern der menschliche Umgang mit der natürlichen Umwelt durch den Einsatz von Medientechniken verändert werden kann.²⁶

Bei aller Distanz, die durch mediale Vermittlung unweigerlich geschaffen wird, hilft das Medium Film [...], eine andere Form von Distanz zu überbrücken, nämlich die zwischen unserer alltäglichen Lebenswelt und anderen Lebensformen, mit denen wir ohne diese mediale Vermittlung gar nicht erst in Kontakt kämen.²⁷

Im deutschsprachigen Raum markieren die Einflüsse von Gernot Böhme und Martin Seel essenzielle Schnittpunkte ökokritischen Denkens und philosophischer Ästhetik. Ihre Entwürfe einer ökologischen Naturästhetik diagnostizieren eine tiefgreifende Entfremdung zwischen Mensch und Natur und suchen nach Wegen, um diese Situation zu überwinden. Gerade die Arbeiten von Gernot Böhme postulieren eine grundlegende Neukonzeption des Mensch-Natur-Verhältnisses auf Basis einer affektiven Betroffenheit durch die äußere Umwelt einerseits und durch die absolute Erkenntnis der eigenen Natur andererseits. Die leibliche Affizierung durch Umgebungsqualitäten bestimmt Böhme zum Herzstück seiner Argumentation: „Für die ökologische Naturästhetik, und später für den Ecocriticism, belegen atmosphärische Erfahrungen die aktive Rolle der natürlichen Umwelt im subjektiven Wahrnehmungsprozess und implizieren damit eine neue Theorie

²⁴ Vgl. Ivakhiv, Adrian J. (2013): *Ecologies of the Moving Image. Cinema, Affect, Nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, S. 25.

²⁵ Weik von Mossner, Alexa (Hrsg., 2014): *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology, and Film*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, S. 4.

²⁶ Vgl. Bühler 2016, S. 126.

²⁷ Weik von Mossner 2015, S. 274.

der Kunst.“²⁸ Tragendes Paradigma in Böhmies Naturästhetik ist der Topos des Leibes, über den der Mensch erkennen soll, dass er selbst ein Stück Natur ist und infolge dieses Bewusstseins sein Verhältnis zur äußeren Natur revidieren kann.

Die Ästhetik der Natur ist [...] nicht lediglich eine auf die äußere Natur angewandte Ästhetik, sondern denkt den menschlichen Leib als Teil und als Moment des Geschehens der Natur. Nur wenn es den Menschen gelingt, das Naturhafte in ihnen selbst zu gewahren, werden sie ein nicht bloß ruinöses Verhältnis gegenüber der äußeren Natur und gegenüber ihrer eigenen inneren Natur einzunehmen vermögen. Die ökologischen Krisen heute resultieren wesentlich aus einem Vergessen oder einem Verleugnen der Natur „draußen“ und „innerhalb“.²⁹

Hier wird deutlich, dass die jeweiligen Naturauffassungen einer Kultur als grundlegend handlungsleitend für den konkreten Umgang mit natürlichen Ressourcen gelten können.³⁰ Indem sich Menschen als der Natur außerhalb bzw. ihr gegenüberstehend begreifen, negieren sie ihre eigene Existenz als Naturwesen, die sie jedoch unvermeidlich in das Regelwerk des irdischen Ökosystems einbindet. Trotz dieser unhintergehbaren Abhängigkeit wird Natur häufig als „Antithese zur menschlichen Zivilisation und Kultur verstanden“.³¹ Die Ursache dafür sind gesellschaftlich vermittelte Bedeutungsgehalte, die über individuelle und kollektive Wahrnehmungsprozesse manifestiert werden.

Durch persönliche Naturerfahrungen im alltäglichen Leben, aber auch durch Bildung und Sozialisation entwickeln sich bei den Individuen einer Gesellschaft Naturbilder. Diese vorherrschenden Bilder von Natur stellen nicht nur ein wichtiges Indiz dafür, wie Natur wahrgenommen und verstanden wird, sondern zeigen damit auch implizite, naturbezogene Verhaltensweisen auf.³²

Menschliche Naturbeziehungen gestalten sich demnach über das Zusammenwirken verschiedener Aspekte der Vorstellung, Erfahrung und Abbildung, von denen jede für sich einen konstitutiven Anteil am ästhetischen und ethischen Empfinden gegenüber Natur einnimmt.

²⁸ Müller, Timo (2015): „Kritische Theorie und Ecocriticism.“ In: Dürbeck/Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln u.a.: Böhlau, S. 160–171, S. 164.

²⁹ Pätzold, Heinz (1996): „Das neue Interesse an einer Ästhetik der Natur.“ In: Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, S. 43–58, S. 58.

³⁰ Brand, Karl-Werner (2014): *Umweltsoziologie. Entwicklungslinien, Basiskonzepte und Erklärungsmodelle*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 43.

³¹ Erdmann, Karl-Heinz; Meier, Ariane (2003): „Zur Konstruktion von Natur. Naturbilder in der Gesellschaft.“ In: Erdmann/Schell (Bearb.): *Zukunftsfaktor Natur – Blickpunkt Mensch*. Bonn: BfN, S. 27–52., S. 33.

³² Ebd., S. 49.

1.1.1 Vorstellung

Naturvorstellungen legen die Bedingungen fest, wie Menschen sich zu und mit der Natur verhalten. A priori ist der menschliche Umgang mit Natur durch einen sehr ambivalenten Charakter gekennzeichnet. Menschen sind Geschöpfe der Natur, sie wurden von ihr hervorgebracht und sind dadurch ein unauflöslicher Teil von ihr. Dennoch brauchen und nutzen sie die Natur, um ihre Existenz zu bestreiten und nach ihren Bedürfnissen zu gestalten. Aus diesem primär lebensnotwendigen Umstand hat sich über die Zeit des anthropogenen Wirkens auf der Erde eine Entwicklung vollzogen, in der Natur vorrangig als Ressource und Eroberungsobjekt verstanden wird. Nichtsdestotrotz stehen Menschen in einem unüberwindbaren Abhängigkeitsverhältnis zur Natur, welches ihnen durch den konsequenten Anstieg umweltproblematischer Erscheinungen mehr und mehr bewusst wird. Einerseits führen die industrielle Technisierung und Urbanisierung zu einem sowohl sozialen als auch materiellen Naturverlust, andererseits veranlassen die ökologischen Folgen eine zunehmende Sensibilisierung für die Bewahrung und Erfahrung von Natur. Aus dieser Bewandnis heraus konstituieren sich die Vorstellungen und Gefühle, die Menschen heute mit der Natur verbinden: „Wir fürchten die Natur und sehnen uns doch nach ihr. Wir versuchen uns vor der Natur zu schützen und gleichzeitig die Natur vor uns.“³³ Stefan Heiland verdeutlicht damit das dualistische Prinzip der in der westlichen Gesellschaft vorherrschenden Weltanschauung, in der Natur als ökonomisches Kapital zwar ausgebeutet und missachtet wird, aber gleichzeitig als bedrohtes Gut erhalten werden soll.³⁴ Es offenbart sich darin eine sichtliche Diskrepanz zwischen kollektivem Handeln und individuellen Einstellungen. Ungeachtet übergreifender kultureller Denk- und Verhaltensweisen können persönliche Erlebnisse und Erkenntnisse die Naturauffassung jedes Einzelnen ganz unterschiedlich formen. Daraus ergibt sich, dass der Naturbegriff einer Gemeinschaft vollkommen konträre Ideen, Ansprüche und Emotionen umfassen kann.³⁵

Insbesondere in städtischen Gebieten nähren sich Naturvorstellungen weniger aus direkten als vielmehr indirekten Erfahrungen, die überwiegend medial vermittelt werden. Print-, Audio- und Bildmedien ersetzen häufig die tatsächliche Begegnung mit der Natur und errichten zugleich die Basis für deren Wahrnehmung und Bewertung. In einer Analyse massenmedialer Naturdarstellung untersucht Klaus Feldmann die politischen,

³³ Heiland 2001, S. 11.

³⁴ Vgl. ebd., S. 10.

³⁵ Vgl. ebd., S. 11.

wissenschaftlichen, ökonomischen und ästhetischen Orientierungsmuster gesellschaftlichen Naturverstehens und entwirft eine grundlegende Typologie von Naturkonzeptionen.³⁶ Feldmann unterscheidet darin zwischen *normativer*, *wahrer* bzw. *objektiver*, *instrumenteller* und *schöner* Natur.³⁷ Er leitet diese vier Konzepte von den zentralen Bereichen einer Gesellschaft ab, welche er generell als System begreift, das aus sich teilweise überschneidenden Subsystemen besteht. Normative Naturvorstellungen sieht Feldmann in den politischen, religiösen und ideologischen Werten einer Kultur verankert. Die Auffassung der wahren, objektiven Natur formt sich anhand der theoretischen Welterschließung durch Wissenschaft, Bildung und Sozialisation. Der instrumentelle Naturbegriff speist sich aus den zweckgerichteten Prinzipien von Technologie und Ökonomie. Natur wird selektiv genutzt, um technischen und wirtschaftlichen Erfolg zu erzielen. Der schönen Natur liegt hingegen eine expressive Orientierung zugrunde, wie sie vorwiegend in der Kunst und der Religion anzutreffen ist: Natur wird ästhetisiert und als Vorbild für Schönheit oder Vollkommenheit genommen.

Die vier vorherrschenden Naturkonzeptionen sieht Feldmann von einer weiteren, dynamischen Sphäre überlagert, die sich in zwei polarisierten, aber dialektisch miteinander verbundenen Konfigurationen ausdrückt: in der *gefährlichen* Natur und in der *gefährdeten* Natur.³⁸ In der Gestalt der gefährlichen Natur artikuliert sich das Bewusstsein über den Teil der Natur, der für den Menschen trotz aller Errungenschaften und territorialen Eroberungen eine Bedrohung geblieben ist – der Tod. Demgegenüber steht die gefährdete Natur als Opfer menschlicher Ausbeutung und Zerstörung.³⁹ Gerade diese Perspektive ist historisch vergleichsweise jung und ihre Verbreitung sicherlich auf die wachsende Medialisierung umweltkritischer Entwicklungen zurückzuführen. Die Assoziationen von gefährdeter und schöner Natur stehen seit der Romantik und deren Kritik an der fortschreitende Industrialisierung und Urbanisierung in einem engem Zusammenhang. Hieran zeigt sich, dass die Verständnisse und Konzeptionen von Natur – wie Heiland betont – „in sich bzw. zueinander nicht widerspruchsfrei“⁴⁰ sind. Häufig wird nämlich die Natur nicht für sich selbst zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, sondern im Zuge einer repräsentativen Vorstellung von Schönheit. Ihre Versehrbarkeit

³⁶ Vgl. Feldmann, Klaus (1990): „Die Natur- und Umweltproblematik und die Struktur des Fernsehens.“ In: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Natur ist Kultur. Beiträge zur ökologischen Diskussion*. Hannover: NLpB, S. 21–35.

³⁷ Vgl. hierzu und im Folgenden ebd., S. 29ff.

³⁸ Vgl. ebd., S. 30.

³⁹ Vgl. ebd., S. 30f.

⁴⁰ Heiland 2001, S. 17.

und die negativen Folgen instrumenteller Nutznießung werden auch im Dienste der Ästhetik nicht selten übergangen und ausgeblendet. Auf ähnliche Weise negieren sich die Naturauffassungen der schönen und der gefährlichen Natur: Natur, die vom Menschen als unbeeinflusst und nicht domestiziert gilt, wird als schön und erhaben empfunden, birgt jedoch gleichzeitig die Unwägbarkeit ihrer archaischen Übermacht und muss nach Möglichkeit bewältigt werden.

Jedes Naturverständnis enthält Erdmann und Meier gemäß „eine *materielle* und eine *symbolische Dimension*.“⁴¹ In Form von Landschaft, Tier- und Pflanzenwelt existiert Natur als physisch fassbare, materielle Gegebenheit. Analog dazu bildet Natur eine symbolische, kulturell organisierte Kategorie. Diese bestimmt die Art des gesellschaftlichen Naturbezugs und schafft die Grundlagen für politische, soziale, wissenschaftliche und ästhetische Prozesse rund um Natur und Umwelt.⁴² Naturvorstellungen offerieren dementsprechend Handlungsweisen, Mentalitäten und Maßstäbe, mit denen Natur verknüpft und begegnet wird. Aufgrund seiner semantischen Vielschichtigkeit und Relationalität bleibt der Begriff „Natur“ dennoch ein diffuses Konstrukt, das sich möglicherweise erst durch die Inbezugnahme eines weiteren wichtigen Aspekts konkretisieren lässt, und zwar den der Erfahrung von Natur.

1.1.2 Erfahrung

Wie angesprochen können sich Naturerfahrungen auf direkter und indirekter Ebene vollziehen. Das reale Erleben von Naturerscheinungen ist eine unmittelbare, substanzielle Erfahrung, die den sinnlichen Wahrnehmungsapparat eines Menschen umfassend betrifft: Natur wird gesehen, gehört, gespürt und gerochen. Eine indirekte Naturerfahrung verläuft hingegen über einen Mittelweg, ein Medium, das die Erfahrung beispielsweise sprachlich oder audiovisuell reproduziert. Gleichwohl handelt es sich für das adressierte Subjekt um ein kognitives und affektives Erlebnis, das seine Naturvorstellung prägt und konzeptioniert. Bildung, Sozialisation und Medienrezeption sind Erfahrungen, die elementar zur Konstituierung eines bestimmten Naturbildes beitragen. Dies beinhaltet wiederum, dass jede tatsächliche, also direkte Naturerfahrung entscheidend durch die Motive, Prämissen und Komponenten einer Gesellschaft mitbestimmt wird. Je nachdem,

⁴¹ Erdmann, Meier 2003, S. 30.

⁴² Vgl. ebd., S. 30f.

wie ein spezielles Naturphänomen in einer Kultur bewertet und behandelt wird, so vermittelt sich bis zu einem gewissen Grad auch dessen emotionale Erfassung und Konnotation. Folglich findet selbst die Realerfahrung von Natur vor dem Hintergrund einer kulturellen Präformierung statt.⁴³

Die Außenwelt der Natur, die Landschaft, wird auf der Basis einer subjektiven, individuell-kollektiven Innenwelt wahrgenommen und ästhetisch erfahren. Ohne diese Innenwelt von Ideen, Vorstellungen, Repräsentationen und kognitiv begleiteten Affektlagen ist die Außenwelt „Landschaft“ nicht möglich. Die ästhetische Naturerfahrung, die Wahrnehmung der Landschaft ist deshalb ein Produkt des Geistes, eine Kopfgeburt, besser noch: das Resultat einer bestimmten kollektiven Bewußtseinslage.⁴⁴

Naturerfahrungen ereignen sich unter den verschiedensten Umständen, Modalitäten und Dynamiken. Eine wesentliche Differenzierung hinsichtlich ihrer Intensität und Verdichtung kann laut Thomas Gil zwischen den alltäglichen und den ästhetischen Erfahrungen getroffen werden.⁴⁵ Ästhetische Erfahrungen sind verdichtete Wahrnehmungserfahrungen künstlerischen und sinnlich angeschauten Ausdrucks. Demungeachtet stellt das Gebiet der ästhetischen Erfahrungen keinen Bereich dar, welcher von den normalen Alltagserfahrungen gänzlich isoliert und unbeeinflusst untersucht werden kann.⁴⁶

Kunstwerke sind Produkte verarbeiteter, reflektierter, bewußt gemachter Erfahrung, ja der Lebenserfahrungen von Menschen, die diese im konkreten Vollzug ihres Lebens tagtäglich machen. Als solche Produkte sind sie auch zu rezipieren, als Werke also, die in Kontinuität mit dem normalen, alltäglichen Leben und den normalen, alltäglichen Erfahrungen stehen, die im normalen, alltäglichen Leben gemacht werden.⁴⁷

An dieser Stelle ist es hilfreich, die Kategorien *Aura* und *Atmosphäre* in den Kontext einzubeziehen. Der Begriff der Aura geht maßgeblich auf die Idee Walter Benjamins in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) zurück, in dem er die Aura unter anderem als die „Einzigkeit des Kunstwerks“⁴⁸ bezeichnet. Gemeint sind damit die Einmaligkeit und Originalität eines Kunstwerks, sein „Hier und Jetzt“⁴⁹ an einem Ort, welches Benjamin über die Reproduzierbarkeit der Medien Film und Fotografie im Verlust begriffen sieht. Weiterhin definiert er die Aura von natürlichen Gegenständen als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein

⁴³ Vgl. Gil, Thomas (2000): *Der Begriff der ästhetischen Erfahrung*. Berlin: Nomos, S. 57.

⁴⁴ Ebd., S. 57.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 104.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 105.

⁴⁷ Ebd., S. 103.

⁴⁸ Benjamin, Walter (2015): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp, S. 21.

⁴⁹ Ebd., S. 13.

mag.“⁵⁰ Film und Fotografie können die Wahrnehmung eines natürlichen Gegenstandes und seine ursprüngliche Aura verändern, beispielsweise durch Beschleunigungen, Zeitlupen, Unschärfen oder Großaufnahmen. Zugleich bietet sich dadurch die Möglichkeit, Wahrnehmungserfahrungen zu verdichten, zu intensivieren und gewissermaßen zu konservieren.

Aber was uns in der Natur ständig entgleitet, hält die Kunst für die Erfahrung fest. Sie hält gewissermaßen die Zeit an, bannt den flüchtigen Augenblick und gibt uns so die Möglichkeit, seine Besonderheit wahrzunehmen, [...] die Wirklichkeit und Präsenz, die in ihm zum Vorschein kommt. Zwar kann jedes beliebige Ding eine Aura entfalten, aber gewöhnlich tut es das eben nicht. Die Welt wird eben nicht immer in ihrer uneinholbaren Wirklichkeit erfahren, auch wenn sie immer irgendwie erfahren wird. Vielleicht besteht der Prozess der Kunst gerade darin, diese seltene und merkwürdige Erfahrung der Präsenz zu erzeugen.⁵¹

Präsenzerfahrungen sind häufig an Atmosphären gebunden. Der Terminus der Atmosphäre orientiert sich im phänomenologischen und naturästhetischen Diskurs mehrheitlich an den Begriffssetzungen von Hermann Schmitz und Gernot Böhme. Schmitz zufolge stellen Atmosphären impressive Gefühlssituationen dar, was Böhme konkretisiert als spürbare Sphären der Anwesenheit, die von Kunstwerken, Räumen, Szenerien und Objekten ausgehen.⁵² Eine Atmosphäre zu erleben heißt, die Präsenz und Gestimmtheit eines ästhetischen oder natürlichen Gegenstandes sinnlich wahrzunehmen. Wahrnehmen bedeutet demnach, die Anwesenheit von Dingen nicht nur lediglich zu registrieren, sondern sie im selben Moment auch zu *empfinden*, also affektiv zu beurteilen und in die eigene Erlebniswelt zu integrieren.⁵³ Wahrnehmungserfahrungen einer Aura oder Atmosphäre tragen dazu bei, die Welt und ihre Erscheinungen *spürbar* werden zu lassen.⁵⁴ Obgleich es sich bei medial vermittelten ästhetischen Naturerfahrungen um gewissermaßen indirekte Erfahrungsweisen der Natur handelt, sorgt die komprimierte künstlerische Projektion für ein durchdringendes und gegebenenfalls nachhaltigeres Wahrnehmungserlebnis als die normale Alltagserfahrung von Natur. Künstlerische Naturabbildungen können somit durch die Intensität ihrer sinnlichen Affizierungskraft bestehende Naturvorstellungen bestärken, jedoch gleichermaßen einreißen, modifizieren und revidieren.

⁵⁰ Ebd., S. 19.

⁵¹ Hauskeller, Michael (2005). „Die Aura des Kunstwerks“. In: Blume (Hrsg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg, München: Karl Alber. S. 65–80, S. 79f.

⁵² Vgl. hierzu z. B. Schmitz, Hermann (2005): „Über das Machen von Atmosphären“. In: Blume (Hrsg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg/München: Karl Alber. S. 26–43 sowie z. B. Böhme, Gernot (1992): „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“. In: *Kunst und Humor*. Ruppichteroth: Kunstforum International, Bd. 120, S. 247–255. Eine umfassende Darlegung des Atmosphärenbegriffs im phänomenologisch-naturästhetischen Kontext erfolgt in Kap. 2.3 dieser Arbeit.

⁵³ Vgl. ebd., S. 70.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 77.

1.1.3 Abbildung

„Kunst ist Anti-Natur.“⁵⁵ Inwiefern sich diese doch sehr rigorose Aussage Hartmut Böhmes in Bezug auf die Situation des 21. Jahrhunderts widerlegen, relativieren oder bekräftigen lässt, soll im nachstehenden Textabschnitt erörtert werden. Die Bedeutung von Natur bedingt sich häufig durch den Begriff oder Gegenstand, der ihr entgegengestellt wird. Betrachtet man Natur als Gegensatz zur Kunst, meint Natur in jedem Fall etwas anderes, als wenn man etwa das Natürliche vom Künstlichen unterscheidet, denn nicht alles, was künstlich ist, ist unverzüglich Kunst.⁵⁶ Umgekehrt könnte die Frage vielleicht so lauten, ob künstlerisch abgebildete Natur unweigerlich künstlich ist. Walter Lesch nähert sich dieser Problematik wie folgt an:

Naturbilder sind zum Teil *natürliche* Bilder. Visionen dessen, was in der Natur ohne den gestaltenden Einfluss des Menschen vorgegeben ist. Sie sind aber auch als mediale Produkte *künstliche* Reflexe des Natürlichen: Nachahmungen der Natur oder artifizielle Neugestaltungen ohne den Anspruch auf eine Abbildung von Wirklichkeit. Naturbilder sind Kulturprodukte, die nicht einfach reine Natur repräsentieren, sondern mit dem metaphorischen Überschuss von Bildern arbeiten. Sie eröffnen Räume der Imagination, stimulieren neue Bilder und bewirken somit einen Pluralisierungsschub.⁵⁷

Lesch entsprechend sind Naturbilder also beides: Natürlich aufgrund der empirischen Tatsache einer Natur, die sich aus sich selbst heraus erschafft und fortlaufend reproduziert. Künstlich dagegen im Sinne ihrer medialen Verwertung und Imitation. Ebenso wie mentale Naturbilder, die in erster Linie keine Widerspiegelungen realer Natur darstellen, sondern vielmehr aus einer reflexiven gesellschaftlichen Perspektive gesehen werden müssen,⁵⁸ sind auch physische Naturbilder stets als Erzeugnisse kulturabhängiger Weltkonzeptionen zu erfassen.

An diesem Punkt scheint es förderlich, den Begriff der *Landschaft* einzuführen. Eine der einflussreichsten Definitionen von Landschaft verfasste Joachim Ritter in seinem wegweisenden Aufsatz über die ästhetische Funktion des modernen Landschaftsverständnisses: „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und

⁵⁵ Böhme, Hartmut (2016): „Nach der Natur. Ist die Naturästhetik am Ende?“ In: Fehrenbach/Krüger (Hrsg.): *Der achte Tag. Naturbilder in der Kunst des 21. Jahrhunderts*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 13–38, S. 15.

⁵⁶ Vgl. Trepl, Ludwig (2012): *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Bielefeld: transcript, S. 13.

⁵⁷ Lesch, Walter (1996a): „Ökologischer Kulturwandel. Akzente kulturwissenschaftlicher Umweltforschung.“ In: Ders. (Hrsg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel u.a.: Birkhäuser, S. 3–19, S. 6.

⁵⁸ Erdmann, Meier 2003, S. 38.

empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist.“⁵⁹ Martin Seel erklärt Landschaft als „ein[en] größere[n] Raum ästhetischer Natur“ und schildert weiterhin den Raum der Landschaft als einen „naturumformte[n] Raum“.⁶⁰ Letzteres lässt sich leicht veranschaulichen. Landschaften bestehen beispielsweise aus Bergen, Wäldern, Mooren oder Seen, sie können sonnendurchflutet, nebelverschleiert oder wolkenverhangen sein. Eine Landschaft formt sich insofern aus einzelnen Elementen und Erscheinungen der Natur, die zusammengenommen ein bestimmtes Bild mit einer spezifischen Atmosphäre vermitteln: „Jede Landschaft hat eine *Stimmung*.“⁶¹ Der Charakter einer Landschaft lässt sich damit wohl am ehesten anhand einer Situationserfahrung beschreiben.⁶² Genau wie Natur ist Landschaft kein Begriff mit universell geltender Bedeutung, sondern stets abhängig vom jeweiligen Zusammenhang und den daran anschließenden Klassifizierungen.⁶³ Sie kann deshalb durchaus als „kulturelles Konzept“ verstanden werden, das weder äußerlich vorgegeben ist, noch das sich selbst konstituiert.⁶⁴ Stattdessen entsteht Landschaft durch den ästhetischen Blick auf Natur. Wie Béla Balázs bereits 1924 feststellt, ist nicht jedes Stück Land im gleichen Moment auch Landschaft,⁶⁵ denn das Bild einer Landschaft ist lediglich ein Ausschnitt und entwickelt sich aus einer speziellen, subjektiven Perspektive heraus. Man sieht niemals nur Landschaft im Sinne eines konkreten, objektiv vorliegenden Raumes, sondern es schwingt immer zugleich eine Vorstellung, eine Interpretation, um nicht zu sagen: ein Abbild mit. Landschaft per se tritt erst im Blickwinkel des empfindenden Betrachters zum Vorschein. Das heißt, sie ist stets an ein Subjekt gebunden, welches sie entweder imaginiert oder anschaut, und wird dadurch ästhetisch statuiert. Abgesehen von ihrer ästhetischen Dimension ist Landschaft allerdings noch etwas anderes: „[...] Landschaft ist nicht einfach vorhanden, sie *soll* sein, und sie soll in bestimmter Weise beschaffen sein.“⁶⁶ Dies hat fernerhin zur Konsequenz, dass Landschaften mit Ideen verbunden sind, die gesellschaftlich ideologisiert und oftmals idealisiert sind.⁶⁷ Viele Landschaftsvorstellungen sind darum an Naturräume gebunden, die in der Zusammenstellung ihrer einzelnen Komponenten eine augenfällige

⁵⁹ Ritter, Joachim (1990): „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.“ In: Gröning/Herlyn (Hrsg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft*. München: Minerva, S. 23–41, S. 31.

⁶⁰ Seel, Martin (1996a): *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 221f.

⁶¹ Trepl 2012, S. 22.

⁶² Vgl. ebd., S. 19.

⁶³ Vgl. Martin, Silke (2017): *Berg und Film. Kultur und Ästhetik der Höhenlandschaft im deutschsprachigen Film der Gegenwart*. Marburg: Schüren, S. 16.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 10.

⁶⁵ Vgl. Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 67.

⁶⁶ Trepl 2012, S. 10.

⁶⁷ Vgl. ebd.

Szenerie hervorbringen, welche die Faktoren menschlicher Umweltauswirkungen zum größten Teil ausklammert.

Landschaft ist also von Anbeginn an nicht Natur an sich. [...] Zur Konstitution von Landschaft gehört schon mindestens zweierlei: Momente der Kultivierung von Natur, die allerdings Spuren menschlicher Anstrengung nicht mehr erkennen lassen müssen – Natur aus zweiter Hand wird immer weniger als solche wahrgenommen; und ein synthetisierender Blick, der Elemente des Gesichtsfeldes nach ganz bestimmten Kategorien zu einer Einheit erfasst.⁶⁸

Bei ihrer künstlerischen und generell medialen Abbildung tritt das für Landschaften wesentliche Attribut der Ausschnitthaftigkeit offensichtlich zu Tage. Das Bild einer Landschaft auf einer Fotografie, Leinwand oder sonstigen Projektionsfläche ist maximal ein Segment von dem, was der Betrachter nicht im Ganzen sehen, sondern sich bestenfalls vorstellen kann. Eine Landschaft ist niemals von allen Seiten gleichzeitig zu erblicken, auch Natur nicht, doch im Gegensatz zur Landschaft ist sie dennoch vorhanden, während letztere erst entsteht, indem sie buchstäblich *ins Auge gefasst* wird. Der Unterschied zwischen Natur und Landschaft könnte folglich anhand ihrer Materialität begründet werden. Die Natur an sich ist materiell (eine Gebirge, eine Steppe oder ein Wald existieren *de facto*), ihre ästhetische Konfiguration zur Landschaft ist jedoch symbolisch.

Die ästhetische Landschaft bezeichnet das konventionalisierte *Bild*, das sich der Mensch von der Erscheinungen der Natur macht. Sie ist nichts Materielles, sie ist keine Wiese, kein Flusslauf vor einem erhabenen Gebirge und auch keine Anhöhe mit einem Baum, der sie krönt. Sie ist das *Bild* der natürlichen Dinge, das überall verfügbar gemacht werden kann [...].⁶⁹

Seit dem Beginn seiner Entwicklung zählt der Film zu den Medien, die Landschaft visuell wiedergeben und damit auch ihre gesellschaftliche Perzeption normieren: „In der filmischen Erzählung lassen sich nicht nur Abbilder von Landschaft produzieren, sondern ebenso soziale Faktoren repräsentieren, die unsere Wahrnehmung der Landschaft mitprägen und präformieren.“⁷⁰ Kinematografische Naturabbildung ist nicht gleich Landschaft, trotzdem ereignen sich etliche filmische Narrative vor dem Hintergrund einer spezifischen landschaftlichen Umgebung, welche wiederum richtungsweisend ist für die Naturanschauung der rezipierenden Kulturgemeinschaft. Nebenbei eröffnet die filmische Auflösung von Naturerscheinungen oft intimere, differenziertere und komprimiertere

⁶⁸ Liessmann, Konrad Paul (1996): „Die Kunst als natürliche Feindin der Natur.“ In: Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, S. 117–126, S. 123.

⁶⁹ Trolle, Kristina; Truniger, Fred (2006): „Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung.“ In: Pilcher/Pollach (Hrsg.): *Moving Landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema, S. 57–70, S. 57.

⁷⁰ Ebd., S. 59.

Ansichten auf biologische und ökologische Strukturen als die tatsächliche, nicht durch die Kamera vermittelte Beobachtung.

Die Kamera rückt den Dingen derart nahe, wie es im Freiland für einen Beobachter kaum zu erreichen ist. Es wird zusehends einfacher, auf den nächsten Film zu warten, als seinerseits nach den Realia zu suchen. Naturanschauung bricht sich im Medium. Das übermittelte Bild wird [...] zur Norm einer Naturanschauung. Die Dichte des visuellen Bildes, die zeitlich komprimierte, quasi schematisierte Form der Übertragung des Essentials, formt ein Bild, in dem Stimmungen, Zeit, Dauer und auch Distanz keinen Platz mehr haben. Im Bild ist man bei den Dingen. Das Bild ist das Ding.⁷¹

Wenn man nach den Worten Olaf Breidbachs im Bild *bei den Dingen* ist, stellt sich die Frage, ob man bei der Betrachtung eines visuellen Naturbildes *bei* der Natur ist, also dass das Filmbild im Grunde Natur *ist*? Darin verbirgt sich mitunter die Annahme, dass filmische Naturabbildung eine Erfahrung hervorrufen kann, die sich glaubhaft in eine Naturerfahrung übersetzen lässt. Um sich dieser Vermutung umfassend annähern zu können, sollten vorerst die vielfältigen Möglichkeiten audiovisueller Naturdarstellung im Spielfilm beleuchtet werden.

1.2 Natur im Spielfilm

Jedes Bild hat eine Bedeutung. Was Béla Balázs bereits 1924 zur bildlichen Aussagekraft festgehalten hat,⁷² gilt auch für die filmische Auflösung von Natur. Spielfilme transportieren Informationen und Wissen über alle geographischen und biosphärischen Regionen dieser Erde. Trotz ihrer Relationalität auf reale Gegebenheiten folgt die narrative und ästhetische Medialisierung von Naturräumen jedoch immer einer referenziellen, semantischen oder repräsentativen Zweckgerichtetheit.

Natur im Film ist niemals ein bloßes Abbild der Wirklichkeit. Die Darstellung und Konstruktion von Naturräumen reicht von der symbolischen Situierung der Figuren innerhalb einer fiktiven Handlung bis hin zur Inszenierung einer Landschaft in der Funktion eines verborgenen Protagonisten. Für die Komposition eines Filmbildes gilt die Grundregel jeder Kunst: Kein Bestandteil des Bildes, kein Zeichen ist gesetzt ohne dramatischen oder ästhetischen Grund.⁷³

Schon durch die Perspektive und Einstellung der Kamera wird Susanne Marschall zufolge „jedes Naturbild zum kulturellen, soziologischen oder psychologischen Hyperzeichen“,

⁷¹ Breidbach, Olaf (2000): „Neue Natürlichkeit?“ In: Breidbach/Lippert (Hrsg.): *Die Natur der Dinge. Neue Natürlichkeit?* Wien: Springer, S. 6–26, S. 18.

⁷² Vgl. Balázs 2001, S. 72.

⁷³ Marschall, Susanne (2011): „Natur im Film“. In: Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 469–471, S. 469.

das ebenso wie die ‚echte‘ Natur zahlreichen menschlichen Gestaltungs- und Transformationsprozessen unterliegt.⁷⁴ Filmische Natur legt Vorstellungen und Bedeutungsräume fest, sie konstituiert Hintergründe, Implikationen und Schlussfolgerungen. „Bei einem guten Film muß man beim Anblick einer Landschaft den Charakter der Szene voraussagen können, die sich darin abspielen wird“⁷⁵, forderte Balázs in seiner ersten philosophischen Theorie des Films und spielte damit auf die dramatische Kompetenz von Umgebungen an. Mehr noch, für Balázs erfolgte die Legitimation des Films als eigenständige Kunstgattung gerade erst durch die spezifische Inszenierung von Natur:

Die Sache ist nämlich so, daß die Stilisierung der Natur – ob impressionistisch oder expressionistisch – die Bedingung dafür ist, daß ein Film ein Kunstwerk werde. Denn im Film, der kein geographisches Lehrmittel, sondern die Darstellung von Menschenschicksalen sein will, gibt es keine „Natur“ als neutrale Wirklichkeit. Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß.⁷⁶

Selbst als vermeintlich unbeteiligte Kulisse wird eine im Film gezeigte Landschaft nie ohne künstlerischen beziehungsweise dramaturgischen Vorsatz einbezogen, sondern soll durch ihre jeweiligen Attribute bestimmte Stimmungen unterstreichen oder hervorbringen. Spielfilme setzen Landschaften und Geschichten in eine lebendige Interaktion, von deren Plausibilität laut Stefan Zimmermann und Anton Escher auch die Überzeugungskraft der filmischen Erzählung abhängt: „Es gelingt Filmen, glaubhafte Geschichten zu vermitteln, wenn sie die dazugehörige Geographie vermitteln.“⁷⁷ Demzufolge beruht die Glaubwürdigkeit eines Films ebenso auf der realistischen Qualität der dargestellten Landschaft wie auf der des erzählten Geschehens. Nur, wenn der Zuschauer die Geographie eines Films im Zuge seiner lebensweltlichen Orientierung als authentisch erlebt, kann er sich nach Zimmermann und Escher tatsächlich auf die Handlung einlassen.⁷⁸ In seiner 1960 erschienenen *Theorie des Films* weist Siegfried Kracauer dem Film eine „realistische Tendenz“ zu, die er unter anderem in der Erfassung „physischer Realität“ mit den Mitteln der Inszenierung begründet sieht.⁷⁹ „Um eine Geschichte zu erzählen, muss der Filmregisseur oft nicht nur die Handlung, sondern auch ihre Schauplätze in Szene setzen.“⁸⁰ Die getreue Reproduktion der realen Welt und den

⁷⁴ Ebd., S. 469.

⁷⁵ Balázs 2001, S. 64.

⁷⁶ Ebd., S. 66.

⁷⁷ Escher, Anton; Zimmermann, Stefan (2001): „Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm.“ In: *Geographische Zeitschrift*, 89. Jg., Heft 4. Stuttgart, Wiesbaden: Franz Steiner, S. 227–236, S. 229.

⁷⁸ Ebd., S. 230.

⁷⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 61f.

⁸⁰ Ebd., S. 62.

damit einhergehenden Eindruck von Wirklichkeit hält er dabei für essenziell. Für die Sichtbarmachung „physischer Existenz“ unterscheidet Kracauer weiterhin zwischen den registrierenden und enthüllenden Funktionen des kinematografischen Bildes.⁸¹ Das heißt, Filme zeigen nicht nur bekannte Strukturen und Sachverhalte, sondern eröffnen dank ihrer trick- und kameratechnischen Möglichkeiten zugleich neue visuelle Zugänge und Erfahrungswerte. Für die Wahrnehmung von Naturphänomenen bedeutet Letzteres eine maßgebliche Erweiterung. Durch Detail-, Groß- oder Totalaufnahmen, ausgewählte Bildkompositionen und bedachte Schnittsetzungen vollziehen Filme eine optische Enthüllung materieller Naturerscheinungen, die sich der menschlichen Beobachtung unter normalen Umständen entziehen würden.

Wie kaum ein anderes Medium können Filme dem Bewegungs- und Facettenreichtum der Natur Ausdruck und Sichtbarkeit verleihen. Und dennoch, filmisch gezeigte Natur ist stets kalkuliert und dient als ästhetischer Referenzraum für menschliche Impressionen und Dispositionen, für Mystifikationen, Ideologien und Utopien. Gleichzeitig geben kinematografische Natur- und Landschaftsansichten Aufschluss über soziokulturelle und ökologische Tatsachen: „[...] Spielfilme [stellen] Informationen, Handlungsmuster, Orientierungen und Vorbilder sowie Regeln und Normen zur Verfügung, welche die Art und Weise mitbestimmen, wie wir uns mit der Welt auseinandersetzen.“⁸² Unterstützt wird die inhärente gesellschaftliche Dimension filmischer Naturdarstellungen durch das stetige Wachstum medientransportierter Identitäts- und Wissenskonfigurationen:

In unserer Informations- und Erlebnisgesellschaft wird ein Großteil menschlich verfügbaren Wissens und insbesondere die Imagination von Orten durch sekundäre Informationsträger vermittelt, wie durch das Medium Spielfilm, und nicht durch Erfahrungen bzw. Erleben aus erster Hand.⁸³

Audiovisuelle Naturbilder erzählen häufig von Räumen und Situationen, die in der überwiegend urban geprägten Lebenswirklichkeit des modernen Menschen nur schwer zu widerfahren sind. Natur wird im Spielfilm erschlossen für ihre ästhetische Erfahrung, ihre narrative Kontextualisierung und ihre intellektuelle Reflexion. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts nimmt die kinematografische Aneignung von natürlichen Umgebungen entscheidenden Einfluss auf die Auffassungen und Vorstellungen, die mit den Existenz- und Erscheinungsweisen von Natur verbunden werden. Filmische Landschaft ist menschlich gestaltete Wirklichkeit. Die Autonomie eines realen Naturraums tritt in seiner

⁸¹ Ebd., S. 71.

⁸² Escher, Zimmermann 2001, S. 228.

⁸³ Ebd.

fiktionalen Verwertung somit zurück: Naturraum wird im Film zum Kulturraum. Infolge von Kadrierung, Lichtsetzung und Montage wird aus einem Landstrich eine Landschaft. Die filmische Beschreibung dieser Landschaft ist im selben Augenblick ihre Konstitution: Landschaften entstehen, indem sie medial hergestellt werden.⁸⁴ Die Abbildung durch die Kamera bestimmt gleichsam ihren ästhetischen und inhaltlichen Wert. Jede Einstellung, das heißt, jede Wahl der formalen Ansicht, eröffnet im Rückgriff auf Edgar Morin ein Bedeutungsfeld.⁸⁵ Naturszenarien werden im Film häufig symbolisch eingesetzt, um charakterliche oder psychische Entwicklungen von Figuren zu signalisieren. Von allen Bestandteilen des Films hält Sergej Eisenstein die Landschaft für das unabhängigste und zugleich anpassungsfähigste Element bei der Wiedergabe von Gemütszuständen und emotionalen Vorgängen.⁸⁶ Die Spiegelung innerer Befindlichkeiten durch die äußere Umwelt konkretisiert sich in der Kunst- und Literaturgeschichte vor allem durch das romantische Motiv der Seelenlandschaft. Auch im Spielfilm ist die Korrelation von Figur und Umgebung eine Praxis, die bis zu seinen Anfängen zurückreicht. Gerade in Momenten großer Emotionalität setzen viele Filmemacher auf die atmosphärische Wirkmacht von Naturräumen, um den Aussagegehalt einer Szene zu unterstreichen. Die filmisch einbezogene Landschaft dient als bildliche Übertragung einer seelischen Disposition, welche sie jeglicher Neutralität enthebt und stattdessen als subjektiv organisierte Repräsentation enthüllt.

Ogleich bereits in der Frühgeschichte des Films die Relation von erzähltem Geschehen und kommentierender Szenerie als stilistisches Ausdrucksmittel dient, fungiert Natur zu Beginn der Kinematografie weitgehend als dekorative Kulisse und selten als souveräner Bedeutungsraum.⁸⁷ Als dezidierter Bestandteil der Narration erlangt Natur ihre Expressivität erst über die Entwicklung neuer Erzähl- und Handlungsschemata, welche der Natur und ihren Phänomenen eine explizite Stellung im filmischen Gesamtwerk einräumen.

Dient eine Landschaft im Film als Handlungsraum für die Figuren und nicht nur als neutraler Spiel- oder Hintergrund, ordnen sich ihr spezifische Motive, Konflikte, Abläufe, Schlüsse, Gefühle zu: eine erzählerische und filmische Konfiguration von Zeichen, die, ist sie prägnant genug, ein Genre begründet [...].⁸⁸

⁸⁴ Vgl. Martin 2017, S. 10.

⁸⁵ Vgl. Morin, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett, S. 198.

⁸⁶ Vgl. Eisenstein, Sergej M. (2005): *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 373.

⁸⁷ Vgl. Marschall 2011, S. 469.

⁸⁸ Koebner, Thomas (1994): „Insel und Dschungel. Zwei Landschaftstypen im Film. Ein Exkurs.“ In: Berg/Hoffmann (Hrsg.): *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu, S. 95–108, S. 103.

Unter Verwendung einer speziellen Motivik und Stilistik haben sich so in der Geschichte des westlichen Spielfilms etliche Genres herausgebildet, deren formale und inhaltliche Gestaltung sich stark über die Rolle von Natur und Landschaft definiert. Anhand der exemplarischen Vorstellung einiger signifikanter Filmgattungen und Einzelwerke soll im Folgenden ein summarischer Überblick über die Funktionen und Darstellungsmöglichkeiten von Natur im Kontext filmischer Erzählwelten vermittelt werden. Das hier besprochene Korpus erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Alternativlosigkeit, ist aber dennoch methodologisch begründet und an den Prämissen dieser Arbeit orientiert. Dementsprechend richtet sich das Interesse auf die dramatische Interaktion von Mensch und Natur, sodass diese durchaus als einendes Moment betrachtet werden kann. Das ästhetisch-narrative Zusammenspiel von Figur und naturhafter Umgebung dient als übergreifendes, wenn auch nicht genrekonstruierendes Konzept. Mithilfe der Leitbegriffe *Ideologie*, *Mythos*, *Spektakel*, *Verfall* und *Utopie* soll sich so dem Forschungsgegenstand angenähert und zugleich eine anschauliche Grundlage für die darauffolgende Theoriebildung geschaffen werden.

1.2.1 Ideologie

Der Bergfilm der zwanziger und dreißiger Jahre ist eines der ersten Genres der Filmgeschichte, das die freie Natur zum zentralen Handlungs- und Erlebnisraum etabliert. Als Pioniere und Hauptvertreter jener weitgehend auf die deutsche Produktion beschränkten Filmkategorie gelten Arnold Fanck und Luis Trenker. Genannt seien an dieser Stelle nur einige ausgewählte filmische Werke, welche jedoch als übergreifende Repräsentanten für die nachstehenden Beobachtungen verstanden werden können. DER HEILIGE BERG (A. Fanck, D 1926), DIE WEIßE HÖLLE VOM PIZ PALÜ (A. Fanck, D 1929) oder DER BERG RUFT (L. Trenker, D 1938) seien also lediglich als Beispiele einer über zwei Jahrzehnte andauernden kinematografischen Schaffensphase genannt, deren kulturwissenschaftliche Dimension bis in die Gegenwart reicht.⁸⁹

Die Landschaft im klassischen Bergfilm ist weniger Hintergrund als vielmehr Ausgangspunkt für eine symptomatische Ikonographie. Patriotismus und politische Ideologie typisieren das Genre in seiner ästhetischen und narrativen Konstitution. Der

⁸⁹ Zur filmischen Medialisierung der Berg- und Höhenlandschaft im gegenwärtigen Kontext siehe auch Martin, Silke (2017): *Berg und Film. Kultur und Ästhetik der Höhenlandschaft im deutschsprachigen Film der Gegenwart*. Marburg: Schüren.

charakteristische Protagonist im Bergfilm ist ein zumeist männlicher, furchtloser Einzelgänger, dessen Auftreten von großem Selbstbewusstsein und auffallender Heroik bestimmt ist. Titelgebende Schauplätze der Geschichten sind unwegsame Berg- und Felslandschaften, die es unter gefährlichen, teils durch Schnee und Eis erschwerten Bedingungen zu erklimmen und zu bezwingen gilt. Die Interaktion mit der Natur resultiert häufig aus einem tiefen inneren Konflikt, den der Held auf seine Umgebung projiziert und sie dadurch zum zentralen Bezugspunkt seiner Selbstfindung erhebt. Die filmische Verknüpfung von Landschaft und Bewegung sorgt – im Gegensatz zur Statik des fotografischen Bildes – für eine visuelle Entfesselung des Naturraums.⁹⁰ Es entwickelt sich eine dynamische Wechselwirkung zwischen Natur und Figur, die in ihrer reflexiven Performativität Aufschluss über zugrundeliegende Wertvorstellungen gibt.

Es entsteht ein Komplex von Verflechtungen zwischen Naturraum, den Helden und ideologischen Ballungen. Der Naturraum wird zur Allegorie menschlicher Verhaltensmuster, die durch die Protagonisten vorgeführt werden. Dies sind Reinheit, Unbedingtheit und Standfestigkeit. Gleichzeitig wird die Natur zum Fluchtraum, zu dem Ort, an dem der erschöpfte, verwirrte Held Kraft schöpfen kann, wo er sich selbst findet.⁹¹

„Die Natur steht im Kontext der Filme nicht mehr für sich selbst, sondern für bestimmte, den Menschen zugeschriebenen Eigenschaften“⁹², betont Thomas Jacobs, was mithilfe einer hochstilisierten Inszenierung unterstrichen werden soll. Die Lichtgestaltung des Bergfilms ist geprägt durch den Einsatz von expressionistischen Hell-Dunkel-Kontrasten. Sorgfältig kadrierte Bildausschnitte, Einstellungen mit langen Brennweiten sowie eine choreographierende Montage überhöhen den gezeigten Naturraum und versehen ihn mit großer metaphorischer Bedeutung.⁹³ Die Handlungsmöglichkeiten und Persönlichkeitsentwicklungen der Protagonisten werden durch die Gebirgswelt determiniert und gleichzeitig allegorisiert. In Anbetracht ihrer umfassenden dramatischen Funktion kann die Natur im Bergfilm deshalb durchaus als „souveränes Prinzip“⁹⁴ gewertet werden, deren objektiver Eigenwert infolge ihrer repetitiven Instrumentalisierung und Mystifizierung allerdings zurückbleibt.

⁹⁰ Vgl. Rapp, Christian (2002): „Körper macht Kino. Skilauf, Laufbild und der Weiße Rausch.“ In: Aspöckberger (Hrsg.): *Der BergFilm 1920-1940*. Innsbruck: Studien, S. 79–84, S. 80f.

⁹¹ Jacobs, Thomas (1988): „Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre.“ In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 5/1988, S. 19–30, S. 25.

⁹² Ebd., S. 25.

⁹³ Vgl. ebd., S. 25.

⁹⁴ Ebd., S. 30.

1.2.2 Mythos

Zu den wohl signifikantesten Beispielen einer legendarischen Landschaftsschilderung gehört die Gattung der Westernfilme. Als Berührungspunkt von Mythologie und Kinematografie vereint der Western die Mentalität und Historie der amerikanischen Kultur. Eroberung, Umbruch und der gewaltsame Aufbau einer zivilen Ordnung repräsentieren nicht nur geschichtliche Leitgedanken, sondern zählen zu den zentralen Themen des Westerns. Heldenepos und weitläufige Landschaftskulisse verschmelzen zum erzählerischen und ästhetischen Paradigma des Genres, das seinen Anfang im Jahre 1903 mit Edwin S. Porters *THE FIRST GREAT TRAIN ROBBERY* (USA) findet. Wegweisendes Motiv im Western ist der „Mythos der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation“.⁹⁵ Der Übergang von Natur und sozialer Gesellschaft konstituiert ein sowohl geografisches wie psychologisches Moment. Das Verlassen des bereits kolonialisierten Landes setzt neben dem äußeren Übertritt in ein bisher unbesiedeltes Terrain auch einen inneren Prozess in Gang, der sich maßgeblich aus der Erfahrung des eigenen Ichs und der Aufhebung bürgerlicher Normative speist. Die Wirklichkeit der freien Natur obliegt ihren eigenen Gesetzen und Regeln, deren Unwägbarkeiten nur die Stärksten und Mutigsten gewachsen sind: „Erde und Himmel, Wasser und Land bedingen das Leben, und nur der überlebt, der ihre Zeichen zu deuten vermag.“⁹⁶ Die Konfrontation von Natur und Identität kann als genreklassisches Element des Westernfilms benannt werden, ebenso wie die atmosphärische Vorstellung des Menschen im Erlebnisraum der Wildnis. Ästhetik und Mythologie des Westerns schaffen indes eine spezifische Definition von Männlichkeit in geradezu gesellschaftsprägendem Ausmaß. Der Westernheld ist ein archaischer Einzelkämpfer, ein suchender und jagender Loner, der auf seinem Pferd durch die Landschaft streift und für das Gute kämpft. Entschlossenheit, Härte und Gerechtigkeit, der Wunsch nach Freiheit und Einsamkeit – dies sind die kennzeichnenden Attribute des Westerners in prototypischen Werken wie *RED RIVER* (H. Hawks, USA 1948) oder *THE SEARCHERS* (J. Ford, USA 1956). Die Inszenierung der filmischen Landschaft ist unterdessen ganz ihrer figurativen Statuierung verschrieben: Spektakuläre Landschaftsaufnahmen mit scheinbar endlosen Horizonten vermitteln dem Betrachter die unberührte Kargheit und Wildheit der regionalen Szenerie, die als explizit männlicher Raum erkannt werden soll.⁹⁷

⁹⁵ Kiefer, Bernd (2011): „Western.“ In: Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 773–777, S. 773.

⁹⁶ Ebd., S. 775.

⁹⁷ Vgl. Escher, Zimmermann 2001, S. 232.

Bis heute trägt die performative Naturaneignung des Westerns einen nicht unbedeutenden Anteil an der heroischen Verklärung der Landeshistorie. Selbst moderne Westerngeschichten wie Alejandro G. Iñárritus 2015 erschienenes Survival-Drama *THE REVENANT* (USA) spielen mit den bewährten Qualitäten der Western-Dramaturgie. In einer hybriden Ästhetik aus numinoser Naturaufladung und radikalem Realismus entwirft Iñárritu das atmosphärisch dichte Bild eines Trapperlebens im frühen 19. Jahrhundert, das den Mittleren Westen als erbarmungslosen Schauplatz eines virilen Überlebenskampfes exponiert. In seiner identitären Romantisierung der Geschichte Nordamerikas kann der Western laut Georg Seesslen als „universale Aussage“⁹⁸ betrachtet werden, nicht nur in Bezug auf die patriarchale Mythologisierung eines ganzen Kontinents, sondern ebenso hinsichtlich seiner Sozialisation, in der „sich der wilde ‚unzivilisierte‘ Naturzustand dem ordnenden, besitzergreifenden Eingriff nur anfänglich widersetzen kann, um am Ende um so wirksamer ‚kolonialisiert‘ zu werden.“⁹⁹

1.2.3 Spektakel

Eine unangefochtene Vormachtstellung in der kinematografischen Verbindung von Natur und Spektakel beansprucht zweifellos der Katastrophenfilm. Stilistisch verwurzelt im frühen Attraktionskino des 20. Jahrhunderts,¹⁰⁰ betitelt das Genre gerade im jüngeren Diskurs eine Reihe stereotyp inszenierter Hollywoodproduktionen, in denen eine weiträumige oder globale Krisensituation den Ausgangspunkt der Handlung darstellt. Rezeptionsästhetisch bedient die filmisch visualisierte Apokalypse nach Dirk Blothner eine geradezu anarchische Freude an Sensation und Eklat: „Bilder von Gewalt und Zerstörung nehmen unweigerlich gefangen. Sie berühren die Menschen in ihrem Wunsch nach ungewöhnlichen Eindrücken, aber auch in ihrer Sorge um die eigene Unversehrtheit.“¹⁰¹ Natur im Katastrophenfilm ist typischerweise agierender Faktor, indem ein durch sie herbeigeführtes Unglück (Vulkanausbrüche, Erdbeben, Stürme, Überschwemmungen etc.) den Rahmen für das weitere Geschehen bildet. Meist als unberechenbarer Antagonist

⁹⁸ Seesslen, Georg (1995): *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren, S. 21.

⁹⁹ Ebd., S. 22.

¹⁰⁰ Ausgehend von Sergej Eisensteins Konzept der Attraktionsmontage entwickelte Tom Gunning 1989 den Begriff des *Cinema of Attractions*, mit dem er die Anfangsphase des internationalen Kinos beschreibt, dessen zentrales Anliegen auf den Schauwerten des Spektakels und dem Erregen einer *visuellen Neugier* liegt. Siehe hierzu auch: Gunning, Tom (1996): „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde.“ In: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 4/1996, S. 25–34.

¹⁰¹ Blothner, Dirk (1999): *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, S. 71.

der menschlichen Zivilisation vorgeführt, tritt der geschilderte Naturraum als entfesselte Destruktivität in schablonenhaften Schicksalskonstruktionen auf, deren Konzeption den Produzenten vor allem finanzielle Lukrativität verspricht. Der konventionelle Handlungsablauf des Katastrophenfilms folgt dementsprechend im überwiegenden Fall einem einfach durchschaubaren Muster. Charakteristisch ist die Ohnmacht des Menschen angesichts der erschütternden Macht der Naturereignisse zu Beginn des Plots, während sich das Ende des Films durch den Triumph der Menschheit über die Natur definiert.¹⁰² Wiederkehrendes Motiv ist das „Bewährungsspiel von Starken und Schwachen“¹⁰³, welches sich zwar vorrangig auf zwischenmenschliche Beziehungen erstreckt, aber gleichzeitig das Verhältnis von Mensch und Natur im Kontext ökologischer Realität thematisiert.

In der ökologischen Krise legt die Natur ihren Status als Objekt ab und wird wieder zum existentiellen Seinsbereich des Menschen. Herrschaft und Machtstellung des Menschen hingegen schlagen in Knechtschaft und Ohnmacht um, da er sich in der selbst begründeten Krisensituation seiner Abhängigkeit von der unkontrollierbaren, mächtigen und zerstörerischen Natur bewusst wird.¹⁰⁴

Menschlicher Größenwahn und strafende Naturgewalt zeigen sich besonders seit dem medialen Aufstieg der Umweltbelastung als handlungsweisende Problematiken im Katastrophenfilm, worin sich sicherlich ein zunehmendes Bewusstsein für den bedrohten Zustand der Welt artikuliert. Das Motiv der Apokalypse stellt laut Peter Podrez die „größtmögliche Dimension einer Katastrophe“¹⁰⁵ dar, deren Zuschreibungen sich auch auf stilistischer Ebene äußern. Filmische Bilder von existenzieller Vernichtung gehen häufig mit Gestaltungsmitteln einer tricktechnischen Übersteigerung und eskalativen Dynamik einher, deren dramaturgisches Prinzip eine konsequente Ästhetik der Überwältigung verfolgt. Der Kampf und die Behauptung gegen die Natur werden mit Pathos und Heldenmut assoziiert, deren Ergebnis fast immer die rettende Lösung bedeutet. Hier offenbart sich die dualistische Maxime des Katastrophenfilms, indem er der klassischen Ikonographie der Apokalypse treu bleibt.¹⁰⁶ Das Gegensatzbild von Zerstörung und Erlösung statuiert den formalen Schwerpunkt des Genres, dessen Thematisierung von Naturgewalt gerade in den vergangenen Jahrzehnten einige exemplarische Vertreter seiner Gattung hervorgebracht hat. Als repräsentative Beispiele

¹⁰² Vgl. Marschall 2011, S. 470.

¹⁰³ Henschke, Frank (2011): „Katastrophenfilm.“ In: Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 345–348, S. 346.

¹⁰⁴ Podrez, Peter (2011): *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs*. Stuttgart: ibidem, S. 75.

¹⁰⁵ Ebd., S. 51.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu auch Podrez (2011) zur Frage der filmapokalyptischen Bildlichkeit, S. 82–92.

seien an diesem Punkt Produktionen wie EARTHQUAKE (M. Robson, USA 1974), TWISTER (J. de Bont, USA 1996) oder THE DAY AFTER TOMORROW (R. Emmerich, USA 2004) angeführt.¹⁰⁷

Eng verwandt mit dem Katastrophenfilm ist der sogenannte Endzeitfilm, dessen stilistische Ausformung vordringlich in puncto seiner Darstellung von Natur interessieren soll. Als Subgenre des Science-Fiction-Films verläuft die Überschneidung mit der Gattung des Katastrophenfilms primär über die Inszenierung einer globalen Apokalypse, die sich – im Falle dieser Betrachtung – durch das brutale Einbrechen eines Naturphänomens in die menschliche Weltordnung vollzieht. Dass filmische Ausdruckskonzepte hier stark variieren können, zeigt etwa ein Vergleich von Lars von Triers MELANCHOLIA (DK, S, F, D 2011) und Roland Emmerichs 2012 (USA/CDN 2009). Die dystopische Vision des erdumfassenden Untergangs, hervorgerufen durch ein oder mehrere radikale Naturereignisse, spielt oft mit vergleichbaren Narrativen wie der Katastrophenfilm, knüpft jedoch ebenso an traditionelle Modelle erzählerischer Dystopien an.

In Dystopien geht es sehr oft um Macht – also um ein Handlungspotential, das sowohl negative als auch positive Auswirkungen haben kann: sei es, dass ProtagonistInnen in dystopischen Erzählungen aus ihrer Ohnmacht ausbrechen und ihre Handlungsmöglichkeiten neu überdenken, um sich schließlich aktiv geltenden Herrschaftsinteressen zu widersetzen, oder dass sie total resignieren.¹⁰⁸

Spielt die erzählte Zeit des Films *nach* dem Ende der bisherigen Welt, spricht man häufig vom postapokalyptischen Film. Gegenwartsnahe Beispiele für diese Form der audiovisuellen Dystopie sind unter anderem THE ROAD (J. Hillcoat, USA 2009), HELL (T. Fehlbauer, D/CH 2011) oder SNOWPIERCER (B. Joon-ho, KOR/USA/F/CS 2013). Die augenfällige Gegenüberstellung von Gut und Böse, welche üblicherweise in eine gewaltsame Konfrontation mündet, kann als tragendes Paradigma der filmischen Narration erkannt werden. Moralische Entgleisung und ethische Standhaftigkeit dominieren das Konfliktfeld der Krisensituation, in der weniger die äußere Natur als vielmehr die innere Natur des Menschen im Moment des absoluten Zurückgeworfenseins auf sich selbst behandelt wird. Bedingt durch die massiven Veränderungen ihrer ökologischen und gesellschaftlichen Umwelt, sind die jeweiligen Protagonisten gezwungen, sich der Neuordnung ihrer Realität entweder anzupassen oder zu

¹⁰⁷ Die hier genannten Filme lassen sich zweifellos auch einem ökokritischen Kontext verorten, sollen an dieser Stelle jedoch als Beispiel für Gunnings Beschreibung des Attraktionskinos sowie einer filmischen Ästhetik der Überwältigung gelten.

¹⁰⁸ Edl, Andrea (2013): *Vom Ursprung ökokritischen Denkens zu einem kosmopolitischen Ansatz der urbanen Ökokritik. Ort und Raum von der amerikanischen Wildnis bis zur urbanen Dystopie*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 252.

widersetzen. Natur im Endzeit- oder postapokalyptischen Film kann demnach einerseits als externe, lebensbestimmende Autorität identifiziert werden sowie andererseits als das psycho-physische Verhalten des Menschen, der sich in einer bisher unbekannten Umgebung zu assimilieren versucht.

1.2.4 Verfall

Einer konsistenten Genreeinordnung entzieht sich die folgende Erscheinungsweise filmisch vermittelter Natur. Das Motiv des körperlichen, mentalen und moralischen Verfalls angesichts elementarer Naturerfahrungen lässt sich übergreifend in verschiedenen Filmgattungen ausmachen, weshalb sich die nachstehende Auswahl am ehesten unter den Themenfeldern *Dschungel* und *Flussfahrt* zusammenfassen lässt. Als Inbegriff ungebändigter, exotischer Natur zeigt sich der Dschungel als populärer Schauplatz für Abenteuerreisen, Expeditionen oder koloniale Unternehmungen. Die Fremdheit und Unzugänglichkeit tropischer Waldgebiete bergen eine dramatische Expressivität, deren ästhetisch-narrative Verarbeitung einen geradezu symptomatischen Bedeutungsraum erzeugt, innerhalb dessen sich der Urwald als unberechenbarer Antagonist gegenüber jedweder zivilisatorischen Aneignung erweist.

Was sich im Dschungel verbirgt, ist kaum wahrzunehmen. Dieses Dickicht durchdringt kein Blick von außen. Nur schmale Pfade führen hinein und enden vielleicht überraschend. Die Laute, die aus dem Inneren des Dschungels ertönen, klingen gefährlich. Was sich dort bewegt, ist nicht vom Winde berührt, denn der reicht nicht in die Waldwildnis hinein. Es sind Lebewesen, es sind vielleicht Menschen. Indes, es bleibt ein meist unbekannter Gegner, kann man doch nicht bestimmen, wann man einer Gefahr ausgesetzt ist und wann nicht. Das träge Brüten des Dschungels kann Angst erregen.¹⁰⁹

Inwiefern die topografischen und vegetativen Strukturen des Dschungels die Atmosphäre und Genese eines Handlungsverlaufs mitbestimmen können, bekundet ein Blick auf Werner Herzogs Abenteuerfilme *AGUIRRE – DER ZORN GOTTES* (BRD 1972) und *FITZCARRALDO* (BRD 1982). Die fast ausschließlich im peruanischen Urwald produzierten Aufnahmen vermitteln die örtliche Natur als omnipräsente Souveränität, die ihre vermeintlichen Eroberer an die Grenzen ihrer Kräfte treibt. Die filmtechnische Umsetzung dieser schicksalhaften Verflechtung erfolgt weder über aufwändige Spezialeffekte noch nachgestellte Studioaufnahmen, sondern mithilfe eines dokumentarisch anmutenden Erzählstils, welcher darauf bedacht ist, die widerständige

¹⁰⁹ Koebner 1994, S. 104.

Ausstrahlung der lokalen Gegebenheiten für sich sprechen zu lassen. In der polyphonen Geräuschhaftigkeit des Dschungels sowie einem durch das Pflanzendickicht immer wieder beschränkten Kamerablick erscheint der Urwald als „amorphe Übermacht“¹¹⁰, die keine Eindringlinge duldet. Die flussreisenden Europäer wirken in diesem unwegsamen Milieu wie Fremdkörper, ihre fiebrigen Okkupationsversuche lächerlich, wenn nicht sogar grotesk. Ihr territorialer Größenwahn wird karikiert durch das stetige Voranschreiten ihres geistigen Niedergangs, der im starken Kontrast zur ungebrochenen Aktivität der Natur steht.

Eine ähnliche Verbildlichung pathologischer Destruktivität über die Verbindung von Flussfahrt und Dschungel gelingt in Francis Ford Coppolas Kriegsdrama *APOCALYPSE NOW* (USA 1979). Auch hier ragt der kambodschanische Urwald als hermetisches Bollwerk zu beiden Seiten des befahrenen Wassers auf. Was sich hinter dem Ufer verbirgt, ist weder für die Protagonisten noch den Zuschauer mit bloßem Auge erkennbar, die Luft ist erfüllt von Dschungellauten und Granateneinschlägen. Häufig sind die handelnden Figuren im dichten Nebel kaum auszumachen, ihre Konturen werden förmlich aufgesogen vom wabernden Dunstkreis der Umgebung. Die Stimmung ist geprägt von Orientierungslosigkeit, Gefahr und Verrohung, in der die Natur als alptraumhaftes Spiegelbild einer degenerierten Anarchie des Krieges auftritt. Eine polare Stilistik im Wechselspiel von Krieg und Natur verfolgt dagegen Terrence Malicks *THE THIN RED LINE* (USA 1998). Malick inszeniert die natürliche Umwelt in seinem Film weniger als Analogie denn vielmehr als poetischen Kontrast zu den militärlastigen Bildern von Gewalt und Zerstörung. Exzessive Schlachtszenen werden von ruhigen, meditativen Naturaufnahmen abgelöst und sorgen für eine fast schon philosophische Gegenüberstellung der menschlichen und außermenschlichen Natur.

Aber auch fernab von kriegeischem Kolonialismus scheinen Flusslandschaften das Fatum menschlichen Verderbens zu bergen, wie etwa das Abenteuerdrama *DELIVERANCE* (USA 1972) von John Boorman bezeugt. Vier Großstädter brechen darin zur Kanutour in das urwüchsige Hinterland Georgias auf, wo sie ihre bourgeoisen Vorstellungen vom Nervenkitzel der Wildnis mit einer brutalen Realität konfrontiert sehen. Ihre Suche nach dem authentischen Survivalerlebnis kulminiert im tödlichen Überlebenskampf, worin sich eine kritische Zurschaustellung zivilisatorischer Naturignoranz offenbart. Die

¹¹⁰ Koebner 1994, S. 107.

existenzielle Bedrohung durch Stromschnellen und Einheimische setzt bei den Figuren tiefgreifende Wandlungsprozesse hinsichtlich ihres Moral- und Selbstempfindens in Gang. Die für sie normative Naturerfahrung bewirkt einen vollständigen Zusammenbruch ihres bekannten Wertesystems sowie die grundlegende Erkenntnis ihrer biologischen und sozialen Determiniertheit.

1.2.5 Utopie

Utopien sind Gedankenexperimente, die sowohl individuelle als auch kollektive Entwicklungsmöglichkeiten artikulieren. Davon ausgehend ist der Entstehungspunkt jeder Utopie an einen gegenwärtigen Zustand gebunden, welcher als problematisch oder verbesserungswürdig erachtet wird. Im Film beinhalten utopische Naturdarstellungen häufig ökologische Implikationen. Gerade Science-Fiction-Filme arbeiten mit potenziellen Weltentwürfen, denen nicht selten ein gesellschafts- und ökokritischer Unterton anhaftet. Die als krisenhaft empfundene Kultur-Natur-Beziehung wird auf den Prüfstand gestellt und einer bisweilen rigorosen Transformation unterzogen. So schildern die Zukunftsvisionen der bereits in Kapitel 1.2.3 angesprochenen postapokalyptischen Filme teils radikale Zusammenbrüche der zivilen Ordnung angesichts eines gravierenden Umbruchs der biosphärischen Umstände. Desorganisation, Barbarei und Kannibalismus werden als richtungsweisende Momente einer endzeitlichen Bevölkerung offeriert, deren frühere Maßstäbe im Augenblick der Katastrophe eingerissen wurden und entsprechend der veränderten Lebenssituation modifiziert werden müssen. Im Wesentlichen heißt das: Der Mensch bestimmt nicht länger über seine Umwelt, sondern er wird von ihr bestimmt und dadurch gleichsam mit seiner eigenen Natur konfrontiert.

Seit jeher bemühen sich Menschen, die Welt in ihrem Sinne zu verbessern. Nicht zuletzt deshalb kommunizieren utopische Erzählungen Träume, Sehnsüchte und Hoffnungen infolge der Frustration über bestehende wirtschaftliche, soziale und politische Verhältnisse. Die Dystopie knüpft ebenfalls an gegebene Bedingungen an, bildet jedoch den Gegenentwurf zur Utopie:

Die Dystopie ist ein Antonym der Utopie, die [...] einen erdachten, illusorischen Ort bezeichnet, der normalerweise „weit weg“ ist und somit einer perfekten Idealisierung des „perfekten Ortes für ein glückliches Dasein“ entspricht. Die Utopie entsteht aus der Unzufriedenheit mit gegebenen Ereignissen und zielt immer auf die Verbesserung der Verhältnisse eines Kollektivs ab, wohingegen

die Dystopie von der Gegenwart ausgehend als Warnung vor gegenwärtigen oder möglichen zukünftigen Entwicklungen gesehen werden kann.¹¹¹

Im Kontext von Natur und Ökologie bewegen sich filmische Utopien und Dystopien vornehmlich zwischen zwei konträren Szenarien. Die innerhalb dieses Spektrums gezeichneten Konfigurationen reichen vom düsteren (und filmgeschichtlich dominierenden) Bild der Natur als rücksichtsloser Zerstörungsgewalt bis hin zu ihrer Stilisierung als existenzielle Zufluchtsstätte oder hypothetischen Wunschort.

Wohl genau in der Mitte dieser beiden Pole anzusiedeln ist Andrej Tarkowskij's 1979 erschienener Film *STALKER* (UdSSR), mit dem er den utopischen Roman *Picknick am Wegesrand* (1972) der Brüder Boris und Arkadi Strugatzki adaptiert hat. Die im Buch geschilderte „Goldene Kugel“ ersetzt Trakowskij in seiner Verfilmung durch den geheimnisvollen „Raum der Wünsche“, der seinen Besuchern zu Erkenntnis und Erlösung verhelfen soll. Der Weg dorthin führt die drei sinnsuchenden Protagonisten durch ein rätselhaftes Gebiet, welches im Film ausschließlich die „Zone“ genannt wird. Es handelt sich dabei um einen unbewohnten, militärisch abgeriegelten Landstrich, dessen zivilisatorische Relikte nach und nach der archaischen Macht der Natur erlegen sind. Mit dem Betreten der Zone wechselt der Film von Schwarz-Weiß zu Farbe und betont formal den Übergang in eine neue Erzählumgebung. Langsame Kamerafahrten lassen den Blick des Zuschauers über pfadlose Wälder, urwüchsige Grasfelder und überwucherte Häuserruinen wandern. Laut *Stalker*, dem Führer der Gruppe, befindet sich alles in ständiger Bewegung. Ein verlässliches „Geradeaus“ oder ein „Zurück“ gibt es auf dem Marsch der Reisenden nicht. Die Zone scheint ein Eigenleben zu führen, das menschliche Gesetzmäßigkeiten regelrecht aushebelt. Verrottender Abfall und verrostete Industrieprodukte scheinen als letzte Überbleibsel einer zurückgelassenen Welt, die von der Natur durchdrungen und zurückerobert wurde.

Die *Zone* wird zum Bild der Erde nach dem »Ende der Menschen«. Panzer, technisches Gerät, Zivilisationsmüll, Fabrikationshallen, Brücken, Tunnel, Häuser sind in einer ungeheuren Stille dem Verfall überlassen, werden mit ruhiger Gelassenheit von der Natur zerbröselt und endlich verschlungen.¹¹²

Im Anschluss an Michel Foucaults Raumtheorie stellt Tarkowskij's Zone einen sowohl utopischen wie heterotopischen Raum dar. Mit der melancholischen Verflechtung von Zerfall und Regeneration entwirft der Regisseur die utopische Vision einer „Natur nach

¹¹¹ Edl 2013, S. 246.

¹¹² Böhme, Hartmut (1988): *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 347.

Abzug des Menschen“¹¹³, dessen vermeintliche Autarkie gegenüber seiner Umwelt einer dezidierten zeitlichen Begrenzung unterliegt. Gleichzeitig ist die Zone durch zentrale Eigenschaften des foucaultschen Heterotopie-Begriffs gekennzeichnet. In ihrem eigentlichen Wesen stellt die Heterotopie laut Foucault jeden anderen bestehenden Raum in Frage.¹¹⁴ Als realer und zugleich paranormaler *Gegenraum* negiert die Zone alle übrigen Schauplätze des Films und setzt die dort geltenden Regeln außer Kraft. Die Farbigkeit der Filmsequenzen *in* der Zone markiert ein für Heterotopien bestimmendes „System der Öffnung und Abschließung“¹¹⁵, welches sie von der täglichen Umgebung der Figuren isoliert und eine vollkommen eigene Ordnung begründet. Die Zone ist ein „Ort jenseits aller Orte“¹¹⁶, ein lokalisierter Wunschraum, der sich in umgekehrter Analogie zum Raum außerhalb des Sperrgürtels verhält. Einerseits wirkt sie damit als Utopie für die Sehnsüchte der Protagonisten und entlarvt andererseits die Vergänglichkeit zivilisatorischer Wirklichkeit.

1.2.6 Zwischenfazit

Ein Rückblick auf die vorausgegangenen Ausführungen lässt Folgendes festhalten: Die dramatische Nutzung von Natur und Landschaft gepaart mit kulturellen, soziologischen und psychologischen Bezügen ist ein wiederkehrendes, etabliertes Prinzip in der Geschichte des Spielfilms. Die narrative und ästhetische Funktionalisierung von Naturräumen wurzelt stets in einer bestimmten Naturideologie, welche die Prämissen der filmischen Aussage konsequent stützen soll. Auf den Punkt gebracht: Das, was erzählt wird, soll durch das Wie der Natur bekräftigt und verifiziert werden. Filme sind synthetische Reflexionen gesellschaftlicher Vorstellungen, Glaubenssätze und Auseinandersetzungen, denen mit verschiedenen Gestaltungsmitteln und Erzählschemata Ausdruck verliehen wird. Ungeachtet ihrer genretheoretischen, historischen oder motivischen Klassifizierung werden Natur und Landschaft in den genannten Beispielen immer als zentrale semiotische Qualitäten gehandelt. Ihre Inszenierung und Vermittlung innerhalb der filmischen Diegese¹¹⁷ folgt einer dezidierten Formsprache, deren Aufgabe es ist, das Erzählte zu authentifizieren und voranzutreiben. Der Gesamtauftritt des

¹¹³ Ebd., S. 348.

¹¹⁴ Vgl. Foucault, Michel (2017): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Berlin: Suhrkamp, S. 19.

¹¹⁵ Ebd., S. 18.

¹¹⁶ Ebd., S. 26.

¹¹⁷ Siehe zu Etienne Souriaus Begriff der Diegese Kapitel 2.4 (S. 63f) sowie Kapitel 3.1 (S. 72).

landschaftlichen Ensembles ist demnach maßgeblich an der Entwicklung und Glaubwürdigkeit der Handlung beteiligt. Zudem hat sich herausgestellt: Natur im Spielfilm kommuniziert auf vielerlei Ebenen Bedeutungen, stößt Atmosphären an und besitzt einen ästhetischen und inhaltlichen Eigenwert. Sie spiegelt die Charaktere und Stimmungen von Figuren wider, nimmt Anteil am Geschehen und trägt unverkennbar zur Handlungsgenese bei. Sie wird durch Motive, Ereignisse und Dispositionen mit den Figuren des Films verbunden und erhält einen festen Platz in der filmischen Erzählung. Obwohl ihre jeweilige Rolle von Werk zu Werk markant variieren kann, ist ihre Manifestation als dramaturgisches Element sowie ihre aktive Beteiligung an einer menschlichen Konfliktsituation symptomatisch.

Die Natur in den besprochenen Beispielen zeigt sich weder als neutrale Kulisse noch als austauschbares Randgeschehen. Stattdessen ist sie in ihrer mehrdimensionalen Dynamik von tragender Relevanz für den Handlungsverlauf. Häufig erscheint sie im Zuge dessen als Projektionsfläche für menschliche Ängste, Wünsche oder Sehnsüchte. Aus dieser Zuschreibung heraus avanciert sie zum Initiator für Emotionen, Entscheidungen und Reaktionen. Figur und Hintergrund sind in diesem Sinne kaum voneinander zu trennen. Ihr Zusammenspiel ist die Bedingung für das filmische Narrativ. Die ästhetischen und inhaltlichen Verflechtungen von Naturraum und Figur(en) sind elementare Bestandteile der verhandelten Filme und schaffen eine übergreifende Verbindung zwischen den einzelnen Werken. Die Abfolge und Einordnung der erwähnten Filmbeispiele diene demzufolge weniger einer normativen Kategorisierung als vielmehr einer historischen, ästhetischen und narrativen Bestandsaufnahme filmischer Naturinszenierung im westlichen Erzählkino. Auch die inhärente gesellschaftliche und symbolische Dimension filmischer Natur- und Landschaftsbilder ist hinreichend deutlich geworden. Zudem sei hervorgehoben, dass es sich bei den angesprochenen Spielfilmen um ausgesuchte Beispiele handelt, deren Auswahl keineswegs absolut ist und sich um ein Vielfaches erweitern ließe. Ziel der vorausgegangenen Beobachtungen war es, einen konzisen Überblick über die Einsatzmöglichkeiten von Natur im Spielfilm zu geben und eine konkrete Ausgangsposition für die Theoriebildung dieser Arbeit zu stiften. In Anbetracht der diversen Erscheinungsweisen filmischer Naturkonfigurationen stellt sich nicht nur die Frage nach ihren soziologischen und ökologischen Implikationen. Es bedarf auch einer grundsätzlichen Auseinandersetzung der Modalitäten, bei denen die Rezeption filmisch vermittelter Natur überhaupt beginnt: In der sinnlichen Wahrnehmung des Zuschauers.

2. Leib, Natur und Ich

Seit den achtziger Jahren gilt Gernot Böhme im natur- und kunstphilosophischen Diskurs als prägender Akteur in der Verbindung von Ökologie und Ästhetik. In seiner 1989 erschienenen Studie *Für eine ökologische Naturästhetik* konzipiert Böhme Ästhetik erstmals „als Teilstück einer neuen Naturphilosophie“¹¹⁸ und erhebt das „Sichbefinden in Umwelten“¹¹⁹ zum Leitthema seiner Untersuchung. Die affektive Betroffenheit durch Natur resultiert laut Böhme aus den spezifischen Eigenschaften und Besonderheiten einer Umgebung, die die menschliche Befindlichkeit in dieser Umgebung nachhaltig beeinflussen. Über den Weg der leiblichen Affizierung durch Atmosphären als räumliche Stimmungsträger und Präsenzgefühle bindet Böhme die sinnliche Wahrnehmung des Menschen in sowohl ökologische als auch rezeptionsästhetische Kontexte ein. Anhand dieser phänomenologisch ausgerichteten Anthropologie gelingt es ihm, das Verhältnis von Mensch und Natur einer grundlegenden Revision zu unterziehen, für dessen Neugestaltung er Kunst und Ästhetik zu zentralen Kategorien erhebt.

Der von Böhme konstatierte öffentliche Bedarf an Naturphilosophie ergibt sich seiner Ansicht nach aus den Folgen der Umweltkrise sowie dem stetigen Voranschreiten des wissenschaftlich-technischen Fortschritts.¹²⁰ In dessen Ausformung dient Natur in erster Linie als Roh- und Werkstoff, der weltweit für ökonomische Zwecke nutzbar gemacht wird. Im Zuge der kapitalistisch-industriellen Modernisierung unterliegen Naturgüter einer umfassenden Ausbeutung und Okkupation. Die Inbesitznahme und Objektivierung der Natur vonseiten des Menschen definieren die gegenwärtige Ausgangslage der menschlichen Naturbeziehung. Die durch den zivilisierten Menschen angeeignete und manipulierte Umwelt erweist sich Böhme zufolge als akut-gesellschaftliche Problematik, insofern der Mensch aufgrund der globalen ökologischen Krise das destruktive Ausmaß seiner Veränderungen „am eigenen Leib zu spüren bekommt“.¹²¹ Durch die negativen Folgen der Störungen des ökologischen Gleichgewichts und die stetige Überforderung der Tragekapazitäten des Ökosystems werden Menschen körperlich und existenziell betroffen. Diese Betroffenheit führt Böhme entsprechend dem Menschen vor Augen,

¹¹⁸ Böhme, Gernot (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 8.

¹¹⁹ Ebd., S. 9.

¹²⁰ Böhme, Gernot (1991): „Bedingungen gegenwärtiger Naturphilosophie.“ In: Schwemmer (Hrsg.): *Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S.123–133, S. 124.

¹²¹ Böhme 1989, S. 9.

„daß er selbst als leiblich, sinnliches Wesen in Umwelten existiert, und zwingt ihn, seine eigene Natürlichkeit wieder in sein Selbstbewusstsein zu integrieren.“¹²² Böhme hält die substanzielle Entfremdung von Mensch und Natur innerhalb der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsformation für charakteristisch. Eine moderne Naturphilosophie müsse sich daher neben der Frage nach dem Gegenstand der Natur ebenso die Frage nach der Beziehung des Menschen zur Natur stellen.¹²³

Wie jede Naturphilosophie beschäftigt sich auch eine ökologisch orientierte Ästhetik mit den theoretischen, praktischen und ästhetischen Gegenstandsbereichen von Natur. Während jedoch die naturästhetische Arbeit von Martin Seel den Menschen als „unausweichlich exzentrische[n] Teil“¹²⁴ der Natur begreift und damit jede Form der Naturerfahrung immer auch als Erfahrung der eigenen Fremdheit ihr gegenüber versteht,¹²⁵ liegt Böhmes Interesse auf der Einheit von Mensch und Natur. Im Gegensatz zu Böhmes phänomenologisch-anthropologischen Ansatz vertritt Seel außerdem eine sprachphilosophisch bzw. kommunikationstheoretisch akzentuierte Ästhetik. Von einer neuen Naturphilosophie verlangt Böhme, den Fokus der Frage „Was ist Natur?“ in erster Linie auf das Verhältnis von Mensch und Natur zu richten, genauer gesagt, auf die Zugehörigkeit des Menschen zur Natur.¹²⁶ Dazu ist es seiner Ansicht nach notwendig, den Blick auf die Natur von einem wissenschaftlich orientierten Schwerpunkt zu lösen, um ihn stattdessen in eine weitreichende Perspektive auf ihre materiellen und ästhetischen Zugangsweisen zu rücken.¹²⁷

Die Natur als Stoffwechsepartner, die Natur als Material, die Natur, die als Trieb erfahren wird, die Natur, die als ästhetisches Gegenüber gesucht wird, die Natur, die als das Andere der Vernunft, als Fremdes, Unheimliches oder gar Feindliches gefürchtet wird, müssen zur Beantwortung der naturphilosophischen Grundfrage zugelassen werden.¹²⁸

Doch selbst unter Einbeziehung dieser Aspekte könne nach Böhme zufolge noch keine endgültige Überwindung der binären Oppositionen von Natur und Kultur, Natur und Technik, Natur und Mensch gelingen. Stattdessen begründe sich das Verständnis der Natur nach wie vor in ihrer außermenschlichen Existenz, in ihrer Wahrnehmung als das jenseits des eigenen Ichs stehende Andere. Deshalb spricht Böhme dem menschlichen

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. Böhme 1991, S. 126.

¹²⁴ Seel, Martin (1996b): *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 240.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. Böhme 1991, S. 128.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 132.

¹²⁸ Ebd.

Leib als Fixpunkt der existenziellen Betroffenheit eine vorrangige Stellung in der gegenwärtigen Frage nach Natur zu, „weil im menschlichen Leib die Naturbeziehung zu einer Selbstbeziehung des Menschen wird.“¹²⁹ Eine potenzielle Neugestaltung der Beziehung des Menschen zur Natur entscheide sich darum primär in seinem Verhältnis zu sich selbst und zwar in der Anerkennung seiner eigenen Naturhaftigkeit.¹³⁰

In seiner Forderung nach einer Revision des menschlichen Naturverständnisses gelangt Böhme zur ökologischen Ästhetik und speziell zu einer Naturästhetik, die in ihrer praktischen Ausformung neue Naturkonzepte unterbreitet:

Die Entfaltung des Sinnesbewußtseins des Menschen, zu dem die Kunst beitragen kann, ist zugleich die notwendige Wiedereingliederung seiner Natürlichkeit in sein Selbstverständnis, wie sie das Umweltproblem dem Menschen heute abverlangt.¹³¹

Das „Spüren am eigenen Leib“ stellt Böhme zufolge ein wesentliches Moment des gesellschaftlichen Umweltbewusstseins dar, indem sich ersteres nämlich über die von ihm sogenannte *Betroffenheit* artikuliert.¹³² In seiner leiblichen Betroffenheit durch Phänomene und Verhaltensweisen der äußeren Natur offenbart sich dem Menschen auf unmittelbarem Weg die eigene Versehrbarkeit. In ihrer Thematisierung des Leibes als Umschlagstelle von gefühlter Ich-Natur und erlebter Natur-Natur bekundet sich das programmatische Potenzial einer Naturästhetik, die in ihrer Fokussierung der menschlichen Naturzugehörigkeit nicht nur eine „Versöhnung des Menschen mit der Natur“¹³³ anstrebt, sondern ebenso einen ökologisch und moralisch bewussten Umgang mit der Natur auslotet.

Von dieser Prämisse ausgehend, plädiert Böhme für eine thematische Ausweitung der philosophischen Ästhetik und entwickelt Ästhetik als eine allgemeine Wahrnehmungslehre. Dabei geht es ihm darum, „die emotionalen Anteile, d. h. die affektive Teilnahme am Wahrgenommenen, und die Selbstorganisation durch Wahrnehmung wiederum in den Wahrnehmungsbegriff zu integrieren.“¹³⁴ Über die Deutung von Wahrnehmung als „das sinnliche Sichbefinden in Umgebungen“¹³⁵ erschließt er nachfolgend die produktive

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 133.

¹³¹ Böhme 1989, S. 15.

¹³² Böhme 2008, S. 125.

¹³³ Böhme 1989, S. 31.

¹³⁴ Ebd., S. 10.

¹³⁵ Ebd.

Wechselwirkung zwischen affektiver Betroffenheit und subjektiver Befindlichkeit innerhalb des Wahrnehmungsprozesses einer Person. In seiner Referenz auf den Leib und dessen Eingliederung in den Wahrnehmungsbegriff charakterisiert Böhme die ökologisch motivierte Ästhetik als eine „Theorie der Befindlichkeiten“.¹³⁶ Damit betont er sowohl den Einfluss des wahrnehmenden Subjekts auf dessen sinnliche Erfahrung einer Umgebung als auch das Ausmaß der affektiven Betroffenheit durch die Eigenschaften dieser Umgebung, deren individuelle Beschaffenheit emotional perzipiert und erlebt wird. Böhme misst Umgebungen „quasi objektive Gefühlscharaktere“¹³⁷ bei, welche er in Anlehnung an die philosophische Arbeit von Hermann Schmitz als *Atmosphären* bezeichnet.¹³⁸ Dies führt ihn dazu, die von ihm angelegte Wahrnehmungslehre gleichermaßen eine „Theorie der Atmosphären“ zu nennen.¹³⁹ Damit setzt er seine Ästhetik in eine direkte Relation zu der emotionalen Betroffenheit durch Gegenstände und Umgebungen sowie zu der daraus resultierenden, spezifischen Befindlichkeit. Im Hinblick auf Ästhetik als die philosophische und soziologische Betrachtung von Kunstwerken verlangt diese Herangehensweise eine entscheidende Neuorientierung. Im Gegensatz zu einer Ästhetik, die Kunstwerke in punkto ihres intellektuellen Aussagegehalts und ihrer Bedeutung interpretiert, legt Böhme den Fokus auf das Vermögen der Kunst, Erfahrungseindrücke zu generieren und Atmosphären zu erzeugen.¹⁴⁰

In der ökologischen Naturästhetik selbst geht es eigentlich und primär um die ästhetische Naturerfahrung. Darunter ist allerdings nicht mehr die geschmackliche Beurteilung der Naturschönheit oder die moralische Wertung von Natürlichkeit zu verstehen, noch sonst irgendein distanziertes Zur-Kenntnisnehmen, sondern die leiblich-sinnliche Erfahrung, die ein Mensch macht, der in einem bestimmten Naturstück sich befindet, wohnt, arbeitet, sich bewegt.¹⁴¹

Böhme versteht Natur nicht in Opposition zu Zivilisation, Kultur und Technik, sondern als „sozial konstituierte Natur“¹⁴². Das heißt, dass jeder vom Menschen in Besitz genommene Naturraum, wie beispielsweise auch der urbane oder landwirtschaftliche Raum, stets gesellschaftlich hervorgebracht und etablierter Raum ist, der aber schlussendlich durch die eigene Naturzugehörigkeit des Menschen immer noch Naturraum bleibt. Die

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 10f.

¹³⁷ Ebd., S. 11. Die Bezeichnung „quasi objektiv“ ergibt sich für Böhme aus der praktischen Erzeugbarkeit von Atmosphären.

¹³⁸ Hermann Schmitz verwendet hierzu den Begriff des „Gefühlsraums“, den er als das räumliche Ergossensein von Dingen und dahingehend als ihre Atmosphäre bezeichnet. Vgl. auch: Schmitz, Hermann (1969): *System der Philosophie. Bd. 3. Der Raum. Teil 2. Der Gefühlsraum*. Bonn: Bouvier, S. 98ff u. 185ff.

¹³⁹ Ebd., S. 11.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Böhme 1989, S. 12.

¹⁴² Ebd.

ökologische Naturästhetik bewegt sich damit im unmittelbaren Anschluss zur Ökologie, indem sich ihre faktische Umsetzung nicht allein auf die ethische Beziehung von Mensch und Natur erstreckt, sondern ebenso auf die lebensweltliche Gestaltung von Sozial- und Raumstrukturen. Die übergeordnete Perspektivierung der ästhetischen Erfahrung in Böhmes Überlegungen findet ihre Begründung somit über drei wesentliche Aspekte:

Aufgrund ihrer poetischen, kognitiven und ethischen Elemente wird die ästhetische Erfahrung der Natur in Böhmes Naturästhetik zur Voraussetzung sowohl für ein ökologisch kundiges Naturverhältnis als auch für die Gestaltung einer humanen Umwelt und schließlich für eine Kunst, die Natur zum Gegenstand hat.¹⁴³

Ästhetik als eine Weise der Wirklichkeitserfahrung impliziert für Böhme eine Kunst, die Atmosphären schafft, von denen Rezipienten affektiv betroffen sind. Indem er sich dergestalt von einer reinen Theorie des Kunstwerks distanziert und sich der Ästhetik aus dem Bereich der Ökologie annähert, verlagert sich Böhmes Naturästhetik von einer traditionellen Vorrangigkeit des Kunstschönen auf eine Fokussierung des menschlichen Leibes als „Sensorium für die Wahrnehmung von Umgebungen“.¹⁴⁴ Die Frage nach Ästhetik wird für Böhme dabei weniger zu einer theoretischen als vielmehr zu einer praktischen, und zwar dahingehend, dass sie die Gestaltung einer humanen Umwelt zum vordringlichen Thema macht.¹⁴⁵ In der Rehabilitierung einer sozial praktizierten, ökologisch wirksamen Naturphilosophie verlangt Böhme nach einer Kunst, die Natur nicht lediglich als Gebrauchsgegenstand und Gestaltungselement verwendet, sondern die sich der mannigfaltigen Erscheinungsweisen von Natur sowie deren Einfluss auf den menschlichen Sinneshaushalt bewusst ist.¹⁴⁶ Als unabdingbarer Topos der europäisch-westlichen Kultur erfordere ein verändertes Naturverhältnis gleichermaßen eine veränderte Ästhetik, die sich nicht in einer theoretischen Rekonstruktion von Natur verliere, sondern die,

wenn sie ihrem Namen Ehre machte, die Chance [hätte], bei der Neugestaltung der menschlichen Naturbeziehung eine wesentliche Rolle zu spielen. Sie hätte in der Entfaltung des Sinnenbewusstseins die Möglichkeit, den Menschen in bewusste leibliche Existenz einzuüben, zu lehren, was es heißt, selbst Natur zu sein.¹⁴⁷

¹⁴³ Keitsch, Martina Maria (2003): *Naturästhetik und ökologische Ethik. Eine Einführung*. Hamburg: Dr. Kovač, S. 121.

¹⁴⁴ Vgl. Lesch, Walter (1996b): „Zu schön, um wahr zu sein? Neue Perspektiven für die ökologische Ethik.“ In: Ders. (Hrsg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, S. 23–44, S. 32.

¹⁴⁵ Vgl. Böhme 1989, S. 12.

¹⁴⁶ Vgl. Lesch 1996b, S. 32f.

¹⁴⁷ Böhme, Gernot (1992): *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 23.

Auf dieser Basis könnten klassische Paradigmen der Naturwahrnehmung und Naturbegegnung eine neue Lesbarkeit erhalten, indem sie Walter Lesch zufolge „als Versuche einer umfassenden Kommunikation in und mit der Natur“¹⁴⁸ gewertet werden können. Insofern Böhme, wie vorausgehend erwähnt, die ökologische Naturästhetik als „Teil einer erweiterten Ökologie“¹⁴⁹ konzipiert und die Gestaltung von Atmosphären als gesellschaftliche Praxis etabliert, eröffnet er der Naturästhetik einen weitreichenden Zugang zum interdisziplinären Diskurs.¹⁵⁰ Auch zur medienwissenschaftlichen Debatte kann so eine Brücke geschlagen werden, wenn nämlich Böhmes zentrale Terminologien unter speziell medienästhetischen Aspekten beleuchtet werden. Gerade in der phänomenologischen Filmtheorie spielen die Begriffe „Atmosphäre“, „Wahrnehmung“ und „leibliche Erfahrung“ eine essenzielle Rolle in der reflexiven Betrachtung filmischer Werke. Film als Kunst, die Atmosphären verbreitet und Wahrnehmungserfahrungen generiert, die Rezipienten in affektive Betroffenheit versetzen, sollte daher auch in der naturästhetischen Diskussion Beachtung finden. Das soziokulturelle Potential filmischer Ästhetik im Hinblick auf die Bewusstmachung menschlicher Leib- und Naturhaftigkeit bietet bemerkenswerte Anknüpfungspunkte für eine praktische Umsetzung von Böhmes Überlegungen. Eine umfassende theoretische Grundlage soll im Folgenden durch eine detaillierte Aufarbeitung der zentralen Leitbegriffe aus Böhmes ökologischer Naturästhetik fundiert werden.

2.1 Mimesis, Natur als Subjekt und Naturallianz

Seit dem Beginn der Neuzeit kennzeichnet sich das Naturverhältnis des westlich zivilisierten Menschen durch eine vorherrschende Entfremdung von der Natur. In ihrer Determination als „Nicht-Ich“¹⁵¹ wird Natur als etwas außerhalb des Menschen Stehendes betrachtet, als etwas, das sich jenseits von dem befindet, was der zivilisatorische Prozess geschaffen und in Gang gesetzt hat. Eine derartige Trennung der beiden Seinsbereiche findet laut Böhme ihren Ursprung bereits in den traditionellen Dichotomien der griechischen Antike:

¹⁴⁸ Lesch 1996b, S. 33.

¹⁴⁹ Böhme 1989, S. 12.

¹⁵⁰ Vgl. Lesch 1996b, S. 33.

¹⁵¹ Böhme 1991, S. 132.

Seit der griechischen Aufklärung wird Natur im Gegensatz zur Technik, zu Setzung und Konvention definiert, also im Gegensatz zu dem, was durch den Menschen durch Arbeit und Vergesellschaftung gestaltet wurde.¹⁵²

Im wissenschaftlich-technischen Paradigma der Neuzeit lässt sich eine Reproduktion jener traditionellen Zweiteilung feststellen, indem sich die Vorstellung von Natur stets über ihre Opposition zu Zivilisation, Kultur, Technik und Urbanität statuiert.¹⁵³ Der Gedanke an Natur ist besetzt mit dem Bild des Fremden und Außerzivilisatorischen, das erst mithilfe technischer und ökonomischer Beeinflussung zum menschlichen Lebens-, Handlungs- und Vergnügungsraum assimiliert wird. Bis in die Gegenwart hinein begründet sich das Naturverhältnis des neuzeitlichen Menschen in einer von Böhme sogenannten „Außenbeziehung“, die sich nicht nur in seinem Umgang mit der ihm äußerlichen Natur, sondern auch in der Entfremdung gegenüber seiner eigenen Naturhaftigkeit manifestiert.¹⁵⁴ Mit dem Ziel einer Überwindung dieser von Distanz geprägten, nicht-anthropomorphen Naturauffassung gelangt Böhme zu der für ihn grundlegenden Frage, welchen Beitrag die Ästhetik in der Entwicklung einer ökologisch und individuell wirksamen Zugangsweise zur Natur leisten kann. Maßgebend für seine Überlegung ist der Begriff der ästhetischen Erfahrung. Böhme geht davon aus, dass die Ästhetik in der von ihm geforderten Revision des menschlichen Naturverhältnisses eine bestimmende Position innehaben kann. In dieser Annahme rekurriert er auf das Potential einer Naturbeziehung, wie sie in der klassischen Ästhetik besteht und die sich von einer auf Domination und Nutzbarmachung gerichteten Naturbeherrschung abgrenzt.¹⁵⁵ Drei von Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse und Ernst Bloch geprägte Termini sieht Böhme dabei als Schlüsselbegriffe für eine ästhetische Zugangsweise zur Natur: *Mimesis*, *Natur als Subjekt* und *Naturallianz*.

Mimesis – als „Vollstreckung der Objektivität“¹⁵⁶ – spiegelt bei Adorno eine Verhaltensweise wider, welche andere Objekte und Subjekte in all ihren genuinen Eigenschaften anerkennt. Ein zentraler Aspekt der Mimesis ist deshalb die Erhaltung des Konkreten, des Singulären und des Individuellen¹⁵⁷ – auch im Hinblick auf die Natur. Hier findet sich ein weiterer Rückgriff auf die Grundlagen der klassischen Naturästhetik, insofern sich das Prinzip der Mimesis durch die Abkehr von Effizienz, Verwertbarkeit und Modifikation

¹⁵² Böhme 1989, S. 60.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 61 u. 72.

¹⁵⁵ Vgl. Böhme 1989, S. 27f.

¹⁵⁶ Adorno, Theodor W. (1990): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 175.

¹⁵⁷ Vgl. Böhme 1989, S. 28.

konstituiert. Im ästhetischen Vorgang der Nachahmung bildet der Respekt vor der Selbsttätigkeit der gegebenen Umwelt den Ausgangspunkt für die Orientierung an der Natur. In ihrer Nachahmung manifestiert sich später nicht nur die künstlerische Produktion, sondern bereits zuvor die leibliche Betroffenheit durch Natur.¹⁵⁸ Die Fokussierung einer nicht-instrumentellen Naturbeziehung birgt für Böhme daher „das Vermögen des Mitvollzugs am eigenen Leibe“¹⁵⁹, also das auf physio-psychische Prozessen beruhende, empathische Vermögen, ein entscheidendes Potenzial. Dieses wiederum erhebt die gedankliche Einheit der Mimesis zum wesentlichen Moment in der Realisierung eines ökologisch-sensibilisierten Naturverständnisses.

Wenn man dieses sympathetische Moment, also das Miterfahrende oder auch Mitleidende im Begriff der Mimesis hervorhebt, dann kann er in der Tat ein Leitbegriff für eine veränderte Naturbeziehung sein. Denn in der Erkenntnis durch Mitvollzug läßt der erkennende Mensch die Natur sein und realisiert zugleich seine Verwandtschaft mit ihr, seine Natürlichkeit.¹⁶⁰

Der zweite von Böhme angeführte Begriff, die Idee des *Natursubjekts*, eröffnet eine figurative Vorstellung eines herrschaftsfreien und nicht auf den unmittelbaren Nutzen ausgerichteten Umgangs mit der Natur. In seinem Rekurs auf das von Herbert Marcuse und Ernst Bloch verwendete Bild der Natur als einem Subjekt betont Böhme die Wichtigkeit einer Distanzierung von der für die Neuzeit charakteristischen Naturbeherrschung. Letztere sieht er dabei sowohl in der theoretischen Objektivierung von Natur als auch in ihrer praktischen Materialisierung fundiert.¹⁶¹ Die Anerkennung der Natur als Subjekt enthält demgegenüber eine Achtung derselben als eigenständige Existenz, welche über autonome Ausdrucksmöglichkeiten und wirkungsmächtige Erscheinungsweisen verfügt.

Die Rede von der Natur als Subjekt entspricht der ästhetischen Erfahrung, wie sie in der klassischen Naturästhetik zum Ausdruck kommt: Die Natur wird erfahren als etwas, das einen anspricht, sei es, daß sie einen ergreift und in eine bestimmte Stimmung versetzt, oder sei es, daß sie einem etwas „zu sagen hat“.¹⁶²

Der Terminus des Natursubjektes kann folglich als Basis für ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Mensch und Natur betrachtet werden, welches die Wertschätzung von Natur als kommunikative Anwesenheit etabliert und damit eine wichtige Grundlage für eine veränderte Naturanschauung stellt.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S. 29.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Ebd.

Der ebenfalls von Bloch formulierte Begriff der *Naturallianz* begründet sich in der Forderung nach einer Technik, „die in ein partnerschaftliches Verhältnis zur Natur tritt, in eine Beziehung der Koproduktivität“.¹⁶³ Konkretisiert werden kann das Prinzip am Konzept der englischen Gartenkunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Für Böhme verkörpert der Englische Garten die geradezu exemplarische Form einer Kunst, welche ihren Ausdruck aus einer teilnahmsvollen und nicht-instrumentellen Haltung gegenüber der Natur bezieht: „Wir haben in der Kunst des Landschaftsgartens das bemerkenswerte und in seinem Status keineswegs selbstverständliche Beispiel einer Vereinigung von Kunst und Natur, einer Kunst, die in und mit der Natur wirksam war.“¹⁶⁴ Realisiert wird diese Vereinigung durch die von Böhme sogenannte „Allianztechnik“.¹⁶⁵ Die englische Landschaftsgärtnerei zielt weder auf eine Beherrschung der Natur noch auf ihre geografische Domestizierung. Im Gegenteil, die Selbsttätigkeit und die natürlichen Gegebenheiten einer Umgebung werden regulierend geachtet, ohne sie in ästhetisch akkurate Formen zu zwingen. Ziel ist stattdessen die authentische und organische Gestaltung einer Natur, die nicht von sich selbst entfremdet ist. Mit diesem Vorgehen unterliegt die englische Gartenkunst laut Böhme nicht den zuvor genannten klassischen Dichotomien von Natur und Kunst, Natur und Technik, Natur und Zivilisation, Natur und Kultur.¹⁶⁶ Die Allianztechnik des Englischen Gartens konstituiert vielmehr „eine Form der ästhetischen Korrespondenz und begegnet der Natur unter dem Aspekt der Gemeinschaftlichkeit“.¹⁶⁷

Ausgeweitet auf die Leitlinien einer modernen Naturästhetik sowie die verschiedenen Ausdrucksformen und Techniken der Kunst lässt sich hier eine Verfahrensweise ableiten, die Natur nicht als Gegenpol zur Kunst, sondern als korrespondierenden Partner in der Hervorbringung einer ökologisch wirkungsvollen Ästhetik betrachtet. Für die Produktion von Kunstwerken bedeuten die dargelegten Prinzipien der Mimesis, des Natursubjekts und der Naturallianz eine wegweisende Möglichkeit, Natur und Kunst aus ihrem tradierten Dualismus zu entheben und stellvertretend in eine kooperierende Interaktion treten zu lassen, die Natur als selbstständige Existenz respektiert und integriert.

¹⁶³ Ebd., S. 30.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd., S. 87.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁶⁷ Keitsch 2003, S. 122.

2.2 Leiblichkeit

Der Begriff des Leibes bzw. der Leiblichkeit nimmt in Böhmes ökologischer Naturästhetik eine paradigmatische Rolle ein. So wendet sich Böhme in seinen Arbeiten zur Ästhetik und zur Leibphilosophie explizit gegen das diametral geprägte Verständnis des neuzeitlichen Menschen von Körper und Geist und fordert stattdessen eine Reintegration der eigenen Leiblichkeit in das Selbstbewusstsein des Menschen. Böhme definiert den Leib als „die Natur, die wir selbst sind“¹⁶⁸ und spielt damit auf dessen fundamentale Bedeutung innerhalb der Entwicklung einer neuen Natur- und Selbstwahrnehmung des Menschen an. Laut Böhme verhält sich der moderne Mensch zum eigenen Leib wie zur äußeren Natur, nämlich „objektivierend, instrumentalisierend, ausbeuterisch und destruktiv“.¹⁶⁹ Damit rückt für Böhme der Leib ins Zentrum des Umweltproblems,¹⁷⁰ denn an der Beziehung zu ihm zeigt sich gleichermaßen die Beziehung des Menschen zur äußeren Natur, das heißt zu der Natur, die er selbst nicht ist, und die er für seine Zwecke beansprucht, manipuliert und missbraucht. Diese destruktive Haltung des Menschen gegenüber der Natur fällt wiederum auf ihn selbst zurück, indem er die Folgen seines Verhaltens aufgrund der negativen Veränderungen seiner Umwelt „am eigenen Leib zu spüren bekommt“.¹⁷¹ Letzteres – das Spüren am eigenen Leib – stellt Böhme entsprechend ein maßgebendes Moment des Umweltbewusstseins dar, spricht dadurch, dass in ihm die subjektive Betroffenheit jedes Einzelnen zum Tragen kommt.¹⁷² In der Betroffenheit durch die äußere Natur wird die eigene Natur offenbar. Je eklatanter diese Betroffenheit zutage tritt, desto spürbarer wird die Konfrontation mit der eigenen Natürlichkeit und körperlichen Verletzbarkeit.

Die traditionelle Selbstauffassung des Menschen speist sich nachhaltig aus dem, was ihn seines Erachtens über und außerhalb der Natur stehen lässt: Seine Fähigkeit zur Reflexion, sein Gefühlsleben, seine Intelligenz, seine Vernunft.¹⁷³ Die eigene Natur, oft mit Animalität und Triebhaftigkeit gleichgesetzt, erscheint in diesem Verständnis „als etwas Unwesentliches, zu Überwindendes, als ein niederes Bestandsstück“¹⁷⁴, das sozialisiert oder gar bezwungen werden muss. Die menschliche Naturhaftigkeit wird im Zuge dieser

¹⁶⁸ Böhme 2008, S. 156.

¹⁶⁹ Ebd., S. 120.

¹⁷⁰ Vgl. Böhme 1989, S. 35.

¹⁷¹ Ebd., S. 9.

¹⁷² Vgl. Böhme 2008, S. 125.

¹⁷³ Böhme 2008, S. 122.

¹⁷⁴ Ebd.

Domestizierung als etwas von Rationalität und Verstand Abgekoppeltes und Außenstehendes betrachtet. In einer solchen Distanzierung transzendieren die eigenen, leiblichen und affektiven Regungen zu etwas Fremdem, Unbewusstem, das dem Intellekt wie eine niederzuringende Bedrohlichkeit gegenübersteht und sich in direkter Relation zur Naturbeziehung des Menschen bewegt. Die Beziehung zum eigenen Leib wird zur Außenbeziehung und exemplifiziert damit die „totale Entfremdung“¹⁷⁵ von der eigenen Naturhaftigkeit. Der Leib wird – auch im sprachlichen Gebrauch – deklariert zum *Körper*, dessen Anfang, Ende und Umfang klar lokalisiert werden können und der durch präzise wissenschaftliche Methoden vollkommen durchleuchtet und instrumentalisiert werden kann. Damit ist er genau wie die äußere Natur dem menschlichen Kontroll- und Gestaltungswillen unterworfen.

Das Sich-Bemächtigen von Welt, Natur und Körper ist Thomas Fuchs zufolge charakteristisch für das technisch-wirtschaftliche Fortschrittsdenken der Neuzeit.¹⁷⁶ Indem der menschliche Körper primär in seiner Manipulierbarkeit und seiner Verwertbarkeit wahrgenommen wird, geht die Erkenntnis der eigenen Naturzugehörigkeit mehr und mehr verloren. Letztere hält Böhme jedoch für unumgänglich, wenn es um eine Revision des menschlichen Naturverständnisses gehen soll. Mit der Wiedereinführung des Leibbegriffs rehabilitiert Böhme „eine Dimension körperlichen Daseins [...], die nicht in einem objektivistischen oder materialistischen Körperversständnis aufgeht, sondern aufs engste mit der Kategorie der Erfahrung verbunden ist.“¹⁷⁷ Aus phänomenologischer Perspektive bezeichnet der menschliche Leib das Zusammenspiel von Körper und Seele und untergräbt damit die Aufspaltung von physischem und psychischem Erleben. Während sich der Körper durch eine objektive, also zu sehende, zu messende und zu ertastende Fassbarkeit definiert, umfasst der Leib die sinnlichen Eigenschaften des Körpers und dahingehend all das, was durch die menschlichen Sinne gespürt und erfahren werden kann. Leiblichkeit ist nicht objektiv, sondern ausschließlich subjektiv fassbar: „Wir sind unser Leib und wir haben unseren Körper.“¹⁷⁸ Böhme zufolge ist der Leib der „Inbegriff leiblichen Spürens“.¹⁷⁹ Von

¹⁷⁵ Böhme, Gernot (2010): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Bielefeld, Basel: Aisthesis/Edition Sirius, S. 11.

¹⁷⁶ Fuchs, Thomas (2013): „Zwischen Leib und Körper“. In: Hähnel/Knaup (Hrsg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: WBG, S. 82–93, S. 83.

¹⁷⁷ Alloa, Emmanuel et al. (Hrsg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr-Siebeck/UTB, S. 1.

¹⁷⁸ Alloa et al. 2012, S. 2.

¹⁷⁹ Böhme, Gernot (2002): *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Sicht*. Zug: Die Graue Edition, S. 21.

entscheidender Bedeutung ist dabei, das leibliche Spüren als Ausdruck der eigenen Naturhaftigkeit zu begreifen.¹⁸⁰ Die leibliche Existenz im Erfahrungsfeld von Natur und Ich sieht Böhme zwei unterschiedlichen Verfahrensweisen ausgesetzt:

Die Spannung zwischen Natur und Selbst, in der die leibliche Existenz spielt, lässt dabei im Prinzip zwei Möglichkeiten zu: Die eine ist die gängige, nämlich dass das handelnde Subjekt nach Möglichkeit die Natur beherrscht bzw. wegarbeitet oder verdrängt. Das wäre [...] der defiziente Modus des Leibseins. Im eigentlichen Modus des Leibseins ginge es darum, das Selbstsein derart zu entfalten, dass darin das eigene Natursein zugelassen wird.¹⁸¹

Indem der gesellschaftlich organisierte Mensch den eigenen Leib als die Natur, die er nicht ist, behandelt, nämlich als etwas ihm Äußeres, als einen Körper, den er überwiegend aus einem objektivierenden, von inneren Vorgängen abgespaltenen Blickwinkel betrachtet, verliert er sich selbst als Naturwesen aus den Augen. Die Betroffenheit durch seine externe Umwelt, die Auswirkungen der an der Natur vorgenommenen Veränderungen, rufen ihm jedoch nicht nur seine Abhängigkeit von der Natur, sondern gleichermaßen seine Zugehörigkeit zu ihr ins Bewusstsein.

Wenn Natur traditionell als das verstanden wird, was dem Menschen gegeben ist, was von selbst da ist,¹⁸² dann ist auch der menschliche Leib Natur, denn er ist jedem Einzelnen von sich aus gegeben, ohne dass er zuvor technisch hergestellt oder in Besitz genommen wurde.¹⁸³ „Gleichwohl“, konstatiert Böhme, „ist die Naturerfahrung, die wir an unserem eigenen Leibe machen, von vornherein eine andere als die, die wir mit der Natur, die wir nicht selbst sind, machen.“¹⁸⁴ Grund dafür ist, dass jede Erfahrung des eigenen Leibes, jedes sinnliche und affektive Empfinden, unmittelbar Selbsterfahrung ist, ergo eine vollkommen individuelle, subjektive Erfahrung, die an unterschiedlichste psychische und physische Prozesse gebunden ist. Hier offenbart sich noch einmal die Differenzierung zwischen Leib und Körper, insofern nämlich der Körper einen Gegenstand bezeichnet, den der Mensch lebensweltlich aus der Perspektive der Fremderfahrung, also des Von-Außen-Betrachtens wahrnimmt. Der Körper obliegt einer objektiven Betrachtungsweise sowie einer instrumentellen Einsetz- und Verfügbarkeit. Der Leib dagegen fungiert als Medium der Existenz, der Mensch lebt durch ihn, identifiziert sich durch ihn, er erfährt

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁸¹ Böhme, Gernot (2003): *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Zug: Die Graue Edition, S. 72.

¹⁸² Vgl. Böhme 2008, S. 237.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 160.

¹⁸⁴ Ebd., S. 237.

sich selbst durch ihn.¹⁸⁵ In seiner 1945 erschienenen *Phänomenologie der Wahrnehmung* nennt Maurice Merleau-Ponty den Leib „das Vehikel des Zur-Welt-seins“¹⁸⁶ und erklärt ihn damit zum Ausgangspunkt jeder Wahrnehmung und Erfahrung: „Doch mein Leib steht nicht vor mir, sondern ich bin in meinem Leib, oder vielmehr ich bin mein Leib.“¹⁸⁷ Anders als der materiell vorliegende Körper ist der Leib nach dieser Definition nicht von außen zu betrachten. Jedes leibliche Spüren ist im Ich-Bewusstsein verankert und nur in der Wechselbeziehung mit ihm zu empfinden. Merleau-Ponty zufolge ist das Bewusstsein des Leibes „kein Denken“,¹⁸⁸ durch welches das Ich die Vorstellung des Leibes präzisieren oder kanalisieren könnte. Stattdessen bezeichnet Merleau-Ponty die Einheit des Leibes als eine „beständig [...] implizite und konfuse.“¹⁸⁹ An dieser Stelle wird ein weiteres Charakteristikum des Leibes bzw. des leiblichen Spürens aufgetan: seine „Ständigkeit“.¹⁹⁰ Die Leiblichkeit der eigenen Existenz kann zu keiner Zeit umgangen oder gar ausgeschaltet werden, sie ist kontinuierlich und permanent in jede menschliche Erfahrung eingebunden. Der Leib ist somit der erste, letzte und ständige Relationspunkt für jede psycho-physische Wahrnehmung der eigenen und äußeren Natur.

Hieran zeigt sich, dass der Mensch als leibgebundenes Wesen ein integraler Bestandteil der Natur ist, aus deren Biosphäre er nicht einfach heraustreten oder sich leiblich-sinnlich von ihr distanzieren kann.¹⁹¹ „Ein Mensch steht nie wie ein neutraler Beobachter außerhalb der Welt, sondern findet sich immer leibhaft in der Mitte der Verhältnisse vor, die ihn umgeben, die seine Sicht ermöglichen oder sein Handeln mitbestimmen.“¹⁹² Als vermittelnde Instanz zur Außenwelt ist der Leib damit das Medium jeder sinnlich-emotionalen Erfahrung, die in und über seinem Umgebungsraum vollzogen wird:

Mein Leib befindet sich in all seinen Lebensvollzügen mit der Umwelt in einem lebendigen Austausch. Wenn ich atme oder etwas ertaste, tue ich dies leiblich. Wenn ich spreche, kann ich dies nur, weil ich einen Leib habe. Es ist mein Leib, durch den ich sehen und hören kann. Mein Leib eröffnet mir einen Zugang zur Umwelt.¹⁹³

¹⁸⁵ Vgl. Böhme 2003, S. 26.

¹⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter, S. 106.

¹⁸⁷ Ebd., S. 180.

¹⁸⁸ Ebd., S. 234.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 115.

¹⁹¹ Vgl. Kather, Regine (2012): *Die Wiederentdeckung der Natur. Naturphilosophie im Zeichen der ökologischen Krise*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 193.

¹⁹² Ebd. S. 241.

¹⁹³ Knaup, Marcus (2012): *Leib und Seele oder mind and brain? Zu einem Paradigmenwechsel im Menschenbild der Moderne*. Freiburg, München: Karl Alber, S. 350.

In diesem affektiven Zugang zur Umwelt begründet sich nicht nur der paradigmatische Status des Leibes in Böhmes ökologischer Naturästhetik, sondern ebenso sein substanzieller Stellenwert innerhalb jeder ästhetischen Erfahrung.

Die ästhetische Erfahrung der Natur ist [...] nur vermittelt des Leibes möglich. [...] Nur weil der Leib von innen erlebt wird, erschließt sich auch die Welt in ihren sinnlichen Qualitäten, in ihren Gerüchen, Tönen und Farben. Durch den Leib partizipieren Menschen an der Natur nicht nur durch den Stoffwechsel, sondern auch aufgrund der Bedeutung qualifizierter Perzeptionen.¹⁹⁴

Durch seine leibliche Präsenz nimmt ein Mensch, der sich in einem bestimmten Naturraum bewegt, eine Stellung ein, er empfindet seine eigene Befindlichkeit in einer „Kopräsenz“¹⁹⁵ mit anderen Lebewesen, Landschaften oder Phänomenen. Böhme unterscheidet hierbei im Anschluss an Hermann Schmitz den leiblichen Raum und den Ortsraum.¹⁹⁶ Der leibliche Raum umfasst die Fülle aller sinnlich-emotionalen Erfahrungen, die in das leibliche Spüren eingehen, er definiert das subjektive Sein in einem beliebigen, individuellen Raum: „Der leibliche Raum ist die Weise, in der ich selbst da bin bzw. mir anderes gegenwärtig ist, d. h. er ist Handlungsraum, Stimmungsraum und Wahrnehmungsraum.“¹⁹⁷ Das Entscheidende am Raum der leiblichen Anwesenheit ist die eigene Involviertheit und der daraus resultierende existenzielle Charakter. Als das, *worin* der Mensch seine leibliche Existenz erfährt, ist der leibliche Raum folglich absolut.¹⁹⁸ Der Ortsraum hingegen ist relativ und bestimmt sich durch seine dingliche Konstitution, seine physikalischen und strukturellen Eigenschaften. Leiblicher Raum und Ortsraum stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander. Weite und Enge, Höhe und Tiefe, Ferne und Nähe sind leibliche Erfahrungen einer räumlichen Gegebenheit, die Stimmungen und emotionale Befindlichkeiten hervorrufen. Die gesamte Raumerfahrung an sich beschreibt Böhme als „eine Mischung von Erfahrungen

¹⁹⁴ Kather, Regine (2013): „Der menschliche Leib – Medium der Kommunikation und der Partizipation.“ In: Hähnel/Knaup (Hrsg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 21–34, S. 29.

¹⁹⁵ Böhme, Gernot (1997a): „Die Phänomenologie von Hermann Schmitz als Phänomenologie der Natur?“ In: Böhme/Schiemann (Hrsg.): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 133–148, S. 140.

¹⁹⁶ Zur Analyse des leiblichen Raums verwendet Schmitz die Begriffe *Weiterraum*, *Richtungsraum* und *Ortsraum* als die drei Weisen des leiblichen Raums. Der spürbare Leib kann dabei doppelt lokalisiert werden: Zum einen im Weite- und Richtungsraum, die jeweils einen absoluten Ort markieren, von dem die leiblichen Richtungen aus der Enge des Leibes in die Weite des Raums ausstrahlen. Zum anderen im Ortsraum, der im abhängigen Verhältnis zum Richtungs- und Weiteraum steht und einen relativen Ort mit individuellen Lage- und Abstandsbeziehungen bestimmt. Vgl. Schmitz, Hermann (1967): *System der Philosophie. Bd. 3. Der Raum. Teil 1. Der leibliche Raum*. Bonn: Bouvier, S. 42–45.

¹⁹⁷ Böhme, Gernot (2004): „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium der Darstellung.“ In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, S. 129–140, S. 134.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 133f.

des leiblichen Raums und Erfahrungen des Ortsraums“¹⁹⁹. Davon ausgehend schlägt er vor, leibliche Raumerfahrungen als eine Art und Weise zu betrachten, einen so oder so gearteten Ortsraum zu erfahren.²⁰⁰ Demnach ist das Spüren der eigenen Anwesenheit in einem Naturraum dafür verantwortlich, dass die leibliche Raumerfahrung schlussendlich zu einer Naturerfahrung wird.

Ein Naturwesen zu sein heißt für den Menschen, leiblich in einem bestimmten Raum, in einer Gegend anwesend zu sein. Das kann man, das kann auch er selbst feststellen, und gleichzeitig ist es eine subjektive Tatsache, die er *spürt*.²⁰¹

Als entscheidendes Prinzip in Böhmes ästhetischer Theorie der Natur artikuliert sich, dass sie Wahrnehmen als Modus der leiblichen Anwesenheit des Menschen in einer Umgebung begreift. Im Zuge seiner Leiblichkeit steht der Mensch in einer immerwährenden, dynamischen Wechselbeziehung mit seiner Umwelt. Gleichzeitig macht ihn seine Existenz als leibliches Wesen zu einem unabdingbaren, integralen Bestandteil der Natur. Die Besinnung auf die eigene Natürlichkeit, ihre Rehabilitierung im menschlichen Selbstverständnis, erachtet Böhme als zwingende Notwendigkeit.²⁰²

Unter den Entwicklungen und Bedingungen der technischen Zivilisation ist es zur gesellschaftlichen Norm geworden, die eigene Natur zu veräußerlichen und zu instrumentalisieren.²⁰³ Wie die äußere Natur wird auch der menschliche Körper vor allem in seiner Funktionalität und Formbarkeit gesehen, worin sich nicht nur eine generelle Aufspaltung von Leib und Seele, sondern ebenso eine pauschale Entfremdung vom Ich als Naturwesen manifestiert. Der Mensch ist jedoch Natur durch seinen Leib. In der Abgrenzung zu ihm vollzieht sich gleichermaßen seine Abgrenzung zur Natur. Aus diesem Grund ist die Anerkennung der originären und absoluten Gegebenheit des menschlichen Leibes so elementar für die Erkenntnis der eigenen Naturhaftigkeit. Der Mensch *ist* und erfährt Natur *in* seiner Leiblichkeit. Jede Naturerfahrung ist eine Leiberfahrung und dahingehend Selbsterfahrung. Unter dieser Prämisse bietet auch die ästhetische Naturerfahrung das Potenzial, einen wesentlichen Beitrag in der Konstituierung eines veränderten Mensch-Natur-Verhältnisses zu leisten, indem sie sich über eine Kunst vollzieht, die die leibliche Erfahrung von Natur zu ihrem Thema macht.

¹⁹⁹ Böhme 1997a, S. 140.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 140f.

²⁰¹ Ebd., S. 141.

²⁰² Vgl. Böhme 2002, S. 47f.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 24.

2.3 Atmosphären

Eine übergeordnete Priorität in Böhmes Naturästhetik erhält das Konzept der Atmosphäre. Im täglichen Sprachgebrauch geht die Explikation einer Atmosphäre häufig mit der illustrativen Beschreibung bestimmter Örtlichkeiten, Menschen oder Naturphänomenen einher. Ist beispielsweise die Rede von einem „wild-romantischen Wanderweg“, einer „finsternen Berglandschaft“ oder einem „blutroten Sonnenuntergang“, eröffnen sich auf Zuhörerseite sogleich Bilder und Vorstellungen, die von einschlägigen Stimmungen, Erfahrungen und Wertungen geprägt sind. Atmosphären werden in der Natur oder anderen Umgebungen wahrgenommen und markieren dabei stets einen individuellen Erfahrungswert. Jeder faktischen Objektivierbarkeit entzogen, offenbaren sie sich zuerst in der eigenen Befindlichkeit. Böhme zufolge ist eine Atmosphäre „etwas im gewissen Sinne Unbestimmtes, Diffuses [...]“²⁰⁴, dessen Charakter in erster Linie von unmittelbaren Empfindungen und Wahrnehmungseindrücken getragen wird.

Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in Bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.²⁰⁵

Eine Atmosphäre ist demnach eine Wahrnehmungserfahrung, die in direktem Zusammenhang mit sinnlichen und emotionalen Vorgängen steht. Durch ihre affektive Empfindbarkeit werden Atmosphären für Böhme zum primären Thema der Sinnlichkeit.²⁰⁶ Die von Hermann Schmitz sogenannte „leibliche Kommunikation“ kann dabei als Mittelglied für die Übertragung einer Atmosphäre auf den kontemporären Gemütszustand der wahrnehmenden Person bezeichnet werden.²⁰⁷ Sich leiblich zu spüren, bedeutet also sinnlich zu erleben, in welcher physischen und psychischen Verfassung man sich in einer dezidierten Umgebung befindet. Atmosphären sind etwas, das Dinge, Orte oder Menschen ausstrahlen können, von deren Präsenz man ergriffen und auf diese Weise in eine gewisse Stimmung versetzt werden kann. Die daraus folgende subjektive Disponiertheit ist eine wesentliche Bedingung für die Bestimmung der

²⁰⁴ Böhme, Gernot (1992a): „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“. In: *Kunst und Humor*. Ruppichteroth: Kunstforum International, Bd. 120, S. 247–255, S. 247.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15.

²⁰⁷ Vgl. Schmitz, Hermann (2005): „Über das Machen von Atmosphären“. In: Blume (Hrsg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg, München: Karl Alber. S. 26–43, S. 35.

Atmosphäre. Daran wird sichtbar, dass sich der Charakter einer Atmosphäre nur anhand der aus ihr hervorgehenden affektiven Betroffenheit statuieren lässt.²⁰⁸

Das grundlegende Wahrnehmungsereignis ist das Spüren von Anwesenheit. Das Spüren von Anwesenheit ist zugleich und ungeschieden das Spüren [...] als Wahrnehmungssubjekt wie auch das Spüren der Anwesenheit von etwas.²⁰⁹

Böhme benennt die Atmosphäre als „erste[n] Gegenstand der Wahrnehmung“ und weiterhin als etwas, das „nicht anders als in aktueller Wahrnehmung zu haben“ ist.²¹⁰ Letzteres beinhaltet, dass die Atmosphäre einer räumlichen Gegebenheit oder eines zwischenmenschlichen Kontakts einzig im Moment ihrer Erfahrung zu spüren ist und sich nachträglich allenfalls durch bildliche oder erzählerische Schilderungen rekonstruieren lässt. Die im Augenblick des Erlebens erfahrene, individuelle Wirklichkeit einer Atmosphäre ist dahingehend situativ bedingt. Insofern „[ist] das Spüren von Atmosphären [...] für diese selbst konstitutiv“²¹¹. Atmosphären werden erst dann leibhaftig wahrgenommen, wenn eine akute, affektive Betroffenheit durch sie besteht. Dementsprechend folgert Böhme, dass sich das Wesen einer Atmosphäre nicht über einen neutralen und außerhalb stehenden Beobachterpunkt feststellen lässt, sondern dass es vielmehr notwendig ist, ihr wahrhaftig ausgesetzt zu sein.²¹²

Fernerhin konstatiert Böhme die Atmosphäre als „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“²¹³ Zum einen ist sie damit die Wirklichkeit des Wahrgenommenen „als Sphäre seiner Anwesenheit“ und wird zum anderen zur Wirklichkeit des Wahrnehmenden, indem sie von ihm in seiner eigenen leiblichen Präsenz gespürt und erfahren wird.²¹⁴ Das heißt, dass die Ausstrahlung eines Raumes oder eines Gegenstandes in direkter Wechselbeziehung mit der sinnlichen Konstitution des von ihr betroffenen Subjekts steht. In der Konsistenz und Intensität dieser subjektiven Betroffenheit ist wiederum der Charakter einer Atmosphäre enthalten, welchen Böhme als ihr „Was-sein“²¹⁵ bezeichnet. Er meint damit die besondere Weise der Anmutung einer Atmosphäre²¹⁶, also das Eindruckserlebnis, das die Atmosphäre erregt und hinterlässt. Abhängig von der individuellen Dauer und Art der Wahrnehmung

²⁰⁸ Böhme 1997, S. 144.

²⁰⁹ Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink, S. 45.

²¹⁰ Ebd., S. 45 u. 50.

²¹¹ Ebd., S. 67.

²¹² Vgl. ebd., S. 52.

²¹³ Böhme 1992a, S. 253.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Böhme 2001, S. 52.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 51f.

können Atmosphären unterschiedlich ausgeprägt sein, doch sie befinden sich gewissermaßen stets zwischen dem ausstrahlenden Objekt und dem wahrnehmenden Subjekt:

Atmosphären sind [...] weder Zustände des Subjektes noch Eigenschaften des Objektes. Gleichwohl werden sie nur in aktueller Wahrnehmung des Subjektes erfahren und sind durch die Subjektivität des Wahrnehmenden in ihrem Was-Sein, in ihrem Charakter, mitkonstituiert. Und obgleich sie nicht die Eigenschaften der Objekte sind, so werden sie doch offenbar durch die Eigenschaften der Objekte in deren Zusammenspiel erzeugt. Das heißt also, Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.²¹⁷

Wie eingangs erwähnt, stellt das „Sichbefinden in Umwelten“ den Schnittpunkt in Böhmes Verknüpfung von moderner Naturphilosophie und Naturästhetik dar. Umgebungen erzeugen durch Atmosphären Befindlichkeiten, die das menschliche Sinnesbewusstsein affektiv beeinflussen. „Die Allgegenwärtigkeit, Ungreifbarkeit und bestimmende Kraft von Atmosphären“²¹⁸ bilden deshalb den Kern seiner Untersuchung. Naturräume schaffen Atmosphären und ebenso die Kunstwerke, die Naturräume zur Abbildung bringen. Der Film als künstlerisches und gesellschaftliches Medium stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Jedes Kunstwerk besitzt laut Böhme eine eigene Wirklichkeit.²¹⁹ Die Produktion von Kunstwerken betrachtet Böhme daher als ästhetische Arbeit, die er als die „Herstellung von Atmosphären“ versteht.²²⁰ Durch die Darstellung von atmosphärischen Naturphänomenen ist der Film im Stande, Atmosphären zu generieren, die seine Zuschauer in affektive Betroffenheit versetzen und die erlebte Atmosphäre zu ihrer temporären Wirklichkeit machen können. Filmbilder verfügen über die Fähigkeit, Wahrnehmungskontexte und Atmosphären zu erzeugen, die ihre Rezipienten auf sinnlich-emotionaler Ebene affizieren. „Bildern kommt insofern eine Wirklichkeit zu, als sie als solche die Seele zu ergreifen vermögen“²²¹, erklärt Böhme und betont damit das wirkungsästhetische Potenzial künstlerischer Bildwerke. Auch filmische, speziell audiovisuelle Bildwelten, eröffnen durch die von ihnen ausgehenden Atmosphären eine alternierende Verbindung zwischen Zuschauer und Film, die für die Dauer der Vorführung eine gemeinsame Realität entstehen lässt.

²¹⁷ Böhme 2001, S. 54.

²¹⁸ Keitsch 2003, S. 124.

²¹⁹ Vgl. Böhme 1992a, S. 248.

²²⁰ Vgl. Böhme 1992a, S. 249.

²²¹ Ebd., S. 250.

Indem Böhme seine ökologische Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre benennt und zugleich die Atmosphäre als ersten Gegenstand der Wahrnehmung anführt, erweist sich seine Theorie der Befindlichkeiten ebenfalls als eine Theorie der Atmosphären.²²² In dieser Eigenschaft impliziert Böhmes Ästhetik eine Auffassung von Kunstwerken, deren Wirk- und Aussagekraft weniger in einer intellektuellen Entschlüsselung zu suchen ist als vielmehr in ihrem unmittelbaren Erfahrungseindruck:

Wenn das, was an Kunstwerken erfahren wird, Atmosphären sind, so kann ihr Wesentliches überhaupt nicht jenseits von ihnen liegen, in einem Sinn oder einer Bedeutung, sondern es erfüllt sich in dem, was sie präsent zu machen vermögen. Auch die Funktion von Kunstwerken muß anders gesehen werden, wenn das Schaffen von Kunstwerken zugleich das Erzeugen von Atmosphären ist.²²³

Die Aufgabe und Funktion von Kunstwerken im Hinblick auf eine ökologische Naturästhetik könnte demzufolge in ihrer Qualität liegen, Atmosphären zu erzeugen, die über den Weg der leiblich-sinnlichen Affizierung ein Bewusstsein für die eigene Natürlichkeit erwecken. In Anbetracht seiner audiovisuellen Möglichkeiten erweist sich der Film als vielschichtiges und geeignetes Medium in der Herstellung von komplexen Erlebensprozessen. Durch ihre kognitive, emotionale und nicht zuletzt somatische Adressierung des Zuschauers kann die Filmwirkung als wichtige Produktivkraft in Böhmes Theorie der Atmosphären und damit gleichermaßen als Perspektive in der Umsetzung einer ökologischen Naturästhetik gesehen werden.

2.4 Naturästhetik im Film

Eine konzeptionelle Ausweitung der ökologischen Naturästhetik auf die leibliche Wirkmacht des Films gelingt am ehesten über den Begriff der Atmosphäre. Filmästhetisch betrachtet ist eine Atmosphäre das, was durch die szenische Gestaltung von Licht, Ton, Farbe, Bildkomposition und Hintergrund beim Zuschauer eine besondere Stimmung oder Anmutung auslöst. Böhmes Beschreibung der Atmosphäre als „die Beziehung von Umgebungsqualität und menschlichem Befinden“²²⁴ erweist sich erneut als fruchtbar, insofern das von der Leinwand oder dem Bildschirm ausstrahlende Geschehen sein Publikum in eine raumzeitlich verfasste leibliche Betroffenheit versetzt. Laut Etienne Souriau entwirft jeder Film ein eigenes Universum, das sich dem Zuschauer

²²² Vgl. Böhme 1989, S. 11.

²²³ Ebd., S. 11.

²²⁴ Böhme 1995, S. 22.

auf zwei sinnlichen Ebenen direkt vermittelt: Über die visuelle und die akustische Wahrnehmung. Alle anderen Sinneswahrnehmungen werden nur indirekt tangiert.²²⁵ Die Struktur des filmischen Universums unterteilt Souriau zunächst in Raum und Zeit. Der filmische Raum besteht Souriau zufolge aus zwei Ordnungen, die streng voneinander zu unterscheiden sind: dem *leinwandlichen* Raum, das heißt „der Rahmung aller sichtbaren Erscheinungen auf einer rechteckigen Fläche“ sowie dem *diegetischen* Raum, „in dem sich die Geschichte abspielt“ und „der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird.“²²⁶ Ebenso verhält es sich mit der filmischen Zeit. Bei dieser differenziert Souriau zwischen der *filmophanischen* Zeit, welche die konkrete Dauer der Vorführung bestimmt, und der *diegetischen* Zeit im Film, während der sich die erzählte Geschichte abspielt.²²⁷

Der Film als raumzeitliches Universum, dessen Existenzweisen konstellativ zusammenwirken,²²⁸ wird durch seine spezifischen ästhetischen Beschaffenheiten von einem Gefühlston erfüllt, der unmittelbar Einfluss auf die Befindlichkeit des Zuschauers nimmt und die dispositive Rahmung der ästhetischen Wahrnehmung stiftet. Durch die Benennung der Atmosphäre als „Objektpol der leiblichen Anwesenheit“²²⁹ ist die Atmosphäre des Films also der Stimmungsraum, in dem sich der Zuschauer zum Zeitpunkt seiner Rezeption leiblich befindet. Als Stimmungsraum definiert Böhme sowohl den atmosphärisch gestimmten Raum als auch die „räumlich ergossene“ Atmosphäre selbst, an der der Wahrnehmende mit seiner Stimmung partizipiert.²³⁰ Die Atmosphäre kann in dieser Eigenschaft als verbindendes Medium zwischen Film und Zuschauer erkannt werden.

Atmosphären sind das „Licht“ und der „Ton“, die Stimmung, die die Dinge um sich verbreiten und in die sie sich gegenseitig einhüllen. Die Atmosphäre ist dasjenige, in das der Wahrnehmende leiblich eintritt und das seine Befindlichkeit von Seiten der Dinge modifiziert. Atmosphären sind das Medium bzw. ein Zustand des Mediums.²³¹

Die Wirklichkeit eines Films entsteht durch seine Wirkung auf den Zuschauer. Als räumliche Wirkungsphänomene sind Atmosphären maßgeblich an der medialen Gegenwärtigkeit eines Films beteiligt. Zwischen Film und Zuschauer entstehen

²²⁵ Souriau, Etienne (1997, frz. 1951): „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie.“ In: Montage AV 6/2, S. 140–157, S. 142f.

²²⁶ Ebd., S. 144.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 144f.

²²⁸ Vgl. hierzu die von Etienne Souriau definierten acht Existenzebenen des filmischen Universums: Souriau 1997, S. 146–155.

²²⁹ Böhme, Gernot (2012): *Ich-Selbst. Über die Formation des Subjekts*. München: Wilhelm Fink, S. 218.

²³⁰ Vgl. Böhme 2004, S. 134.

²³¹ Böhme 201., S. 138.

vielfältige Verbindungen und Wechselwirkungen, die weit über rein kognitive Erfahrungsprozesse hinausgehen. Atmosphären nehmen Einfluss auf das rezeptive Erleben, sie evozieren Gefühle und somatische Reaktionen. Über das leibliche Befinden sind Film- und Selbstwahrnehmung aufs engste miteinander verknüpft. Der menschliche Leib vereint alle Eindrücke der sinnlichen Wahrnehmung und wird auf diese Weise zum Mittelglied zwischen Ich und Umgebung. Man könnte sagen, dass eine im Film gezeigte Natur dahingehend nicht etwa mithilfe der eingesetzten filmästhetischen Mittel (Licht, Sound, Farbe, Einstellung, Montage etc.) emotionalisiert wird, sondern vielmehr durch die Atmosphären, die diese Mittel erzeugen. Die leibliche Erfahrung dieser Atmosphären verursacht auf rezeptiver Seite eine affektive Betroffenheit, die sich in einer seelischen Erregung, wenn nicht sogar physischen Resonanz äußern kann. Filmische Atmosphären vermögen Gefühle tiefster Ergriffenheit hervorzurufen, welche gleichzeitig von körperlichen Verhaltensweisen begleitet sein können. Die durch den Film verbreitete Atmosphäre wird auf diese Weise zur realen Erfahrung einer artifiziellen Welt, die über die sinnliche Perzeption ihrer Atmosphäre die Grenze zur Wirklichkeit überschreitet.

Von diesen Beobachtungen ausgehend, eröffnet sich ein direkter Bogen zu Böhmes leibphilosophischer Auslotung einer Naturästhetik, in der die affektive Teilnahme einen wesentlichen Anteil an der ästhetischen Sinnbildung trägt: „Die ästhetische Beziehung zur Natur ist die künstlerische, die durch ihre Sicht oder ihr Werk Natur sinnlich gegeben sein läßt.“²³² Filmische Atmosphären ermöglichen Menschen konstitutive Erfahrungen der eigenen Leiblichkeit. Diese Erfahrungen bergen zugleich das Potenzial, das Bewusstsein für die eigene Naturhaftigkeit zu stärken oder überhaupt ins Gedächtnis zu rufen: „Im eigentlichen Modus des Leibseins ginge es darum, das Selbstsein derart zu entfalten, dass darin das eigene Natursein zugelassen wird.“²³³ Das atmosphärische Erlebnis filmischer Naturerfahrung kann Menschen aufzeigen, dass sie selbst als leiblich sinnliche Wesen existieren und dabei in unmittelbarer Relation zu ihrer Umwelt stehen.

Gewiss ist hierbei einzuwenden, dass das Erlebnis einer filmischen Welt – welche trotz ihrer affektiven Wirkung stets an das kognitive Wissen um ihre Fiktionalität gebunden ist – mitnichten einer tatsächlichen Naturerfahrung gleichzustellen ist. Dass eine über den Film erlebte Natur immer der Wahl ihrer künstlerischen Darstellung unterworfen ist und

²³² Böhme, Gernot (1992b): *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 125.

²³³ Böhme 2003, S. 72.

damit einer genuinen und ungefilterten Realität entbehrt, steht außer Frage. Hier soll es allerdings in erster Linie um die Erfahrung der eigenen Natur, der eigenen Leiblichkeit gehen. Die Bilder und das Geschehen eines Films mögen auf einer technischen und ästhetischen Illusion beruhen, das leibliche Erleben dieser Illusion ist echt. Nun könnte man wiederum einwerfen, dass die somatische Affizierung durch eine artifizielle Natur im Umkehrschluss keinesfalls Einfluss auf das Verständnis der eigenen und der äußeren Natur haben muss. Dieser Einspruch lässt sich möglicherweise durch den inhärenten soziologischen Faktor jeder (Film-)Kunst entkräften: „Kunst konstituiert Modelle ethischen Handelns. Modelle sind keine neuen Normen, sondern Durchbrüche zu neuen Möglichkeiten.“²³⁴ Kunst besitzt einen gesellschaftsbildenden Charakter, der nicht nur in seiner Referenz auf das einzelne Individuum, sondern auch in dessen Wahrnehmung seiner Selbst und seiner Umwelt Veränderungen anstoßen kann. Auch Filme verfügen als ästhetische Artefakte über eine ethische Dimension und können damit von programmatischer Relevanz für bestehende Natur- und Selbstanschauungen sein.

Die Darstellung von Natur in Landschaftsmalerei, Design, Photographie und Film beeinflusst Wertvorstellungen, legt das Mensch-Natur-Verhältnis fest oder bietet neue Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten. Über die Reflexion ästhetischer Erfahrung entstehen Modelle eines moralischen Umganges mit der Natur.²³⁵

Charles Martig betont hier explizit den Zusammenhang von ästhetischer Erfahrung und moralischem Handeln, wobei er sein Augenmerk speziell auf die Produktivkraft medialer Bilder in der Entstehung von Werten, Normen und Überzeugungen richtet. In direktem Bezug auf Böhmes ökologische Naturästhetik sieht er in dessen Ansatz das vielversprechende Potenzial, filmische Natur aus einer rein künstlerischen Funktion zu entheben und im Kontext ihrer soziokulturellen Wirksamkeit zu betrachten.

Für die Interpretation von Filmen bedeutet dieser Ansatz, dass Natur nicht nur als ästhetische Landschaft gedeutet wird, sondern in einem umfassenderen Sinn als sozial konstituierte Natur begriffen wird. Die Erfahrungsbeziehung Mensch-Natur im Film (Thematik) und die Wahrnehmung von Natur durch die ästhetische Verschlüsselung (Ästhetik) stehen im Mittelpunkt. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Handlungsorientierung (Pragmatik) der Betrachterin bzw. des Zuschauers.²³⁶

Die Kombination von thematischen, ästhetischen und pragmatischen Interpretationsvorgängen hinsichtlich filmischer Naturdarstellung eröffnet eine

²³⁴ Martig, Charles (1996): „Riesenpathos – Schmerzlicher Bruch: Naturbilder im Film.“ In: Lesch (Hrsg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel u.a.: Birkhäuser, S. 287–309, S. 296.

²³⁵ Ebd., S. 294.

²³⁶ Ebd., S. 295.

medienwissenschaftliche Zugangsweise, die sowohl inhaltliche, performative als auch rezeptive Aspekte berücksichtigt und im Zusammenhang einer ökologischen Dimension erfasst. Böhmes Naturästhetik gründet auf einer Perspektivierung des Menschen als Naturwesen und erhebt das „Sichbefinden des Menschen in Umwelten“ zu ihrer wichtigsten Kategorie. Über die Verbindung von Kunst und sozial konstituierter Natur erweitert sie den Naturbegriff und integriert zudem die leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten in der Wahrnehmung von Atmosphären.²³⁷ Böhme zufolge liegt eine Aufgabe der ökologischen Naturästhetik darin, „darzulegen, wie das Lebensgefühl eines Menschen durch die sinnlich-emotionalen Qualitäten seiner Umgebung mitbestimmt wird“²³⁸. Filmische Atmosphären als räumlich-dispositive Konfigurationen, die in affektiver Betroffenheit erfahren werden, haben entscheidenden Anteil an den Wirkungen eines Films. Sie evozieren Gefühle, Stimmungen und Reflexionsgrundlagen. Durch ihre raumzeitliche Verdichtung und die bildimmanente Spannung von Präsenz und Bedeutung generieren filmische Atmosphären temporäre Erfahrungsfelder, die eine Konfrontation mit der eigenen und äußeren Natur beinhalten können. Filme offerieren Naturwahrnehmungen, an denen Zuschauer auf körperlicher, aber auch kognitiver, emotionaler und moralischer Ebene partizipieren. Durch das narrative und performative Zusammenspiel von Bild, Ton und Bewegung werden affektive Resonanzen motiviert, die nicht nur psychologische, sondern ebenso ethische und soziale Denkmuster mobilisieren können.

Schon Béla Balázs schrieb 1924 zur soziokulturellen Substanz des Films: „Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung.“²³⁹ Indem Filme Natur nicht nur sichtbar machen, sondern überdies eine spezifische Sicht auf Natur, implizieren und vermitteln sie immer auch ein bestimmtes Naturverständnis. Der Einbezug des menschlichen Leibes in den filmischen Sinnbildungsprozess kann aus dem Blickwinkel einer ökologischen Ästhetik von zentraler Bedeutung für die Entwicklung einer neuen Selbstauffassung des Menschen sein. Böhme verlangt, dass sich bereits in der Naturästhetik die in seinen Augen notwendige Veränderung der Beziehung des Menschen zur Natur vollziehen müsse. Dazu gehörten einerseits ein reformiertes Begreifen menschlicher Leiblichkeit sowie andererseits die Darlegung und Gestaltung einer Natur, deren Gegenstandsbereich den Menschen miteinschließt.²⁴⁰

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Böhme 1989, S. 92.

²³⁹ Balázs 2001, S. 100.

²⁴⁰ Vgl. Böhme 1989, S. 35f.

In der Gesamtheit ihrer narrativen und performativen Mittel sind Filme in besonderer Weise dazu geeignet, leibliche Befindlichkeiten nicht nur umfassend abzubilden, sondern sie gleichermaßen hervorzurufen. Die Wechselseitigkeit von Darstellung und Wirkung lässt Film und Zuschauer in eine dynamische Interaktion treten. Aufgrund der unmittelbaren Wirklichkeit filmischer Atmosphären werden menschliche und außermenschliche Natur zur ästhetisierten Realität, deren Ursprung im Verhältnis von audiovisueller Erfahrung und leiblicher Disposition begründet ist. Die filmische Thematisierung eines Menschen, der selbst Natur ist, dessen eigene und äußere Natur in einer unüberwindbaren Relation zueinanderstehen, schafft dabei die Grundlage für eine phänomenologische Untersuchung unter den Forderungen einer ökologischen Ästhetik.

3. Körper, Bild und Sinnlichkeit

Nach der über Böhmes Naturästhetik erfolgten ersten Darlegung phänomenologischer Leitbegriffe wie *Leib*, *Erfahrung*, *Wahrnehmung* und *Atmosphäre* soll im weiteren Verlauf eine umfassende Übersicht über die Inhalte phänomenologischer Filmtheorie geschaffen werden. Mit Blick auf die Fragestellungen dieser Arbeit werden hierbei vor allem die Überlegungen von Siegfried Kracauer, Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack, Steven Shaviro, Laura Marks, Thomas Morsch und Christiane Voss von Belang sein, wobei der Übergang zu ähnlichen Impulsen fließend ist.

Im Gegensatz zu den meistens okularzentrischen und kognitivistischen Paradigmen filmischer Theoriebildung²⁴¹ strebt eine an der Phänomenologie orientierte Filmtheorie eine Ausweitung filmischer Erfahrungsprozesse an und rückt die gesamtleibliche Wahrnehmung in den Fokus. Unter den Aspekten von Synästhesie und Intermodalität bemühen sich diese Ansätze, Wahrnehmungsformen in die Filmrezeption einzubeziehen, die über das rein Visuelle und den optischen Sinn hinausgehen.²⁴² Stattdessen betonen sie die „Verbindung und Kontinuität zwischen Zuschauer und Film“²⁴³ und begründen deren wechselseitige Verknüpfung anhand somatischer Interdependenzen. Das darin geäußerte Interesse am Körper erstreckt sich nicht nur auf die Ebene der Darstellung, sondern ebenso auf die physische Adressierung der Zuschauenden, die Sinnlichkeit der Kinosituation sowie den somatischen Anteil der Filmerfahrung.²⁴⁴ Thomas Morsch spricht hier von einem wissenschaftlichen Paradigmenwechsel, indem

[...] die Filmtheorie beginnt, den Film als Medium, seine Gestaltungselemente sowie seine Beziehung zu den Zuschauern zu Gänze aus der Perspektive des Körpers heraus zu thematisieren. Eine somatische Theorie des Kinos zu formulieren heißt nicht, die körperliche Erfahrung neben andere Aspekte der filmischen Erfahrung zu stellen, die mit Prozessen des Verstehens oder des Unterbewussten verbunden sind, sondern das Feld des Kinos in seiner Gesamtheit durch die Optik des Körperbegriffs zu reflektieren.²⁴⁵

Konzepte zur Körperlichkeit filmischer Erfahrung verweisen in der Regel auf philosophisch konzipierte Denkweisen zum Film, die im Wesentlichen phänomenologisch

²⁴¹ Vgl. Elsaesser/Hagener (2013): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 138.

²⁴² Vgl. ebd., S. 139.

²⁴³ Ebd., S. 151.

²⁴⁴ Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink, S. 7.

²⁴⁵ Ebd., S. 7.

inspiriert sind. Die Phänomenologie selbst bildet eine der philosophischen Hauptströmungen des 20. Jahrhunderts und geht von der sinnlichen Erfahrung des Menschen aus. In ihrer Thematisierung des unmittelbaren (leiblichen) Erlebens als Grundlage des Erkenntnisgewinns liefert die Phänomenologie entscheidende Anknüpfungspunkte für eine Filmtheorie, welche die Leibgebundenheit kinematografischer Erfahrung fundieren will. Mit direktem Rückgriff auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1960) teilt so zum Beispiel Vivian Sobchack der Leiblichkeit des Zuschauers eine Schlüsselfunktion im Wahrnehmungsakt der Filmrezeption zu. Überhaupt kann Sobchack mit ihrem Modell der *verkörperten Filmerfahrung* als wegweisende Protagonistin phänomenologischer Theoriebildung betrachtet werden. Auch Steven Shaviro insistiert auf die korrelative, auf somatischen Kontinuitäten beruhende Abhängigkeit zwischen Zuschauer und Film und führt davon ausgehend den Begriff des *cinematic body* ein. Im Rekurs auf Sobchack verfolgt Laura Marks wiederum das Programm einer haptischen Wahrnehmung und fokussiert den interaktiven Charakter der Filmbetrachtung. Thomas Morsch distanziert sich ebenfalls von einer kognitivistischen Doktrin des Mentalen, um sich stattdessen den affektiven Anteilen der Filmerfahrung zu widmen. Er vertritt die These einer somatischen Rückkopplung zwischen Darsteller- und Rezipienten-Körper, worüber er die produktive Idee der *somatischen Empathie* entwickelt. Mit der Denkfigur des *Leihkörpers* eröffnet indessen Christiane Voss valide Anwendungspotenziale leibphänomenologischer Perspektiven, indem sie den Zuschauer als temporären Leihkörper des audiovisuellen Leinwandgeschehens erkennt und auf diese Weise die leibliche Erfahrung in einem multidimensionalen Filmdispositiv etabliert.

Eine Filmtheorie, die auf den affektiven Wahrnehmungsprämissen gründet, involviert umgehend alternative Vorstellungen von Identifikation.²⁴⁶ Im Vergleich zum Abstraktionsgehalt psychoanalytischer und rational-kognitivistischer Tendenzen²⁴⁷ vertritt die phänomenologische Bewegung die „doppelte und simultane Aneignung einer Empathie-Position gegenüber dem Anderen, in der die Selbsterfahrung der eigenen Verkörpertheit radikal unhintergebar als Vorbedingung für die Einfühlung in einen

²⁴⁶ Vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 150.

²⁴⁷ Siehe hierzu z. B. die neoformalistische Narrationstheorie nach David Bordwell sowie die psychoanalytisch geprägten Identifikationsentwürfe von Christian Metz, Jean-Louis Baudry oder der feministischen Filmtheorie. Vgl. zusammenfassend auch Elsaesser/Hagener 2013, S. 59–62, S. 82–90 u. S. 110ff.

anderen oder eine andere Situation fungiert.“²⁴⁸ Mit diesem Verweis auf das konstitutive Erfahrungsmoment der eigenen Körperlichkeit sollen die nachstehenden Ausführungen ein konstruktives Fundament für die Zielsetzungen der vorliegenden Arbeit bilden.

3.1 Physische Realitäten

Um vormediale Realität auszugsweise oder fragmentarisch wiederzugeben, muss ein Film keinen dokumentarischen Anspruch besitzen. Kulturelle Wirklichkeit manifestiert sich nicht allein anhand materiell wahrnehmbarer Erscheinungen, sondern – wie bereits angesprochen – gleichsam aus Normen und Vorstellungen, die eine Gesellschaft formen und leiten. Filme verarbeiten Erfahrungen und historische Begebenheiten, spinnen Visionen, Fantasien und Wünsche, kommunizieren Ideologien und schaffen Legenden. Dabei befinden sie sich ästhetisch und narrativ immer zwischen Darstellung und Bedeutung.

Der Film stellt dar und bedeutet zugleich. Er braut das Wirkliche, das Unwirkliche, das Gegenwärtige, das Erlebte, die Erinnerung, den Traum auf einer gemeinsamen geistigen Basis zusammen. Wie der menschliche Geist ist er zugleich lügnerisch und aufrichtig, illusionierbar und scharfsinnig.²⁴⁹

Schon die filmsoziologischen Abhandlungen Siegfried Kracauers lassen Andeutungen erkennen, die eher eine somatisch-phänomenologische Auffassung des Verhältnisses von Zuschauer und Film implizieren als eine distanziert-okulare.²⁵⁰ So benennt Kracauer in seiner *Theorie des Films* (1960) die physische Welt als „das wesentliche Merkmal ‚ästhetischer Wahrnehmung‘“²⁵¹ und erklärt desgleichen den Film als „in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen.“²⁵² Indem der Film dies tut, mache er seiner Ansicht nach „sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken.“²⁵³ Kracauer erklärt die sichtbare Welt als physische Realität und stellt sich in seiner Theoriebildung die Frage nach der Funktion und den Funktionsweisen des Films, wobei er sich im Speziellen darauf

²⁴⁸ Elsaesser/Hagener 2013, S. 150.

²⁴⁹ Morin 1958, S. 226.

²⁵⁰ Vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 161.

²⁵¹ Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 387.

²⁵² Ebd., S. 55.

²⁵³ Ebd., S. 389.

konzentriert, unter welchen Bedingungen Filme physische Realität darstellen und welche Eigenschaften den Film tatsächlich zum Film machen.

Das Kino [bzw. der Film] kann als ein Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern. Seine Bilder gestatten es uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluß des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen.²⁵⁴

Filme, denen im Anspruch auf ästhetische Gültigkeit die Wiedergabe und Aufdeckung der physischen Realität gelingt, bezeichnet Kracauer als „filmisch“.²⁵⁵ Von einem wiederum „wirklich filmgerechten Film“ könne man seinen Worten nach erwarten, „daß er den Zuschauer in einer Weise beeinflusst, die anderen Medien nicht gemäß ist.“²⁵⁶ Kracauer geht von der Annahme aus, dass „Filmbilder [...] vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst psychologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“²⁵⁷ Er stützt diese Hypothese auf die im Vorfeld angesprochenen registrierenden und enthüllenden Qualitäten des Films, welche weniger den Verstand als vielmehr das Sinnesvermögen und die somatische Reaktionsfähigkeit des Zuschauers adressieren. Der Realitätscharakter der Bilder, der Eindruck fließender, ungebrochener Bewegung sowie die filmtechnische Offenbarung verborgener Wirklichkeitsbereiche wirken auf den Zuschauer psychisch und sinnlich stimulierend, appellieren also an seine affektive Wahrnehmung.²⁵⁸ In seiner Postulierung der im Film vollzogenen körperlichen und spirituellen Einverleibung physischer Existenzweisen äußert sich Kracauer auch zur materiellen Evidenz des Films, wenn er schreibt:

Indem das Kino uns die Welt erschließt, in der wir leben, fördert es Phänomene zutage, deren Erscheinen im Zeugenstand folgenswer ist. Es bringt uns Auge in Auge mit den Dingen, die wir fürchten. Es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.²⁵⁹

Daran zeigt sich, dass Filmbilder kulturelle und individuelle Vorstellungen, die zuvor über bestimmte Sachverhalte oder Faktizitäten bestanden haben, anzweifeln oder schlichtweg revidieren können. Indem sich die Mitteilungsmöglichkeiten des Films nicht allein auf den sprachlichen Ausdruck beziehungsweise die Reflektion von Menschenschicksalen erstrecken, sondern die sinnliche Anschaulichkeit seiner optischen Aufnahmen prinzipiell alle organischen und unorganischen Gegenstände der Welt

²⁵⁴ Kracauer 1985, S. 389.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 65f.

²⁵⁶ Ebd., S. 215.

²⁵⁷ Ebd., S. 216.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 216f.

²⁵⁹ Ebd., S. 395.

einschließen kann,²⁶⁰ überwindet er auf semantischer Ebene gleichsam die Barrieren der Illustration unterschwelliger Implikationen.

Aber die Grenzen des Films sind noch gelockerter, als daß er nur alle sichtbaren „toten“ und „lebendigen“ Gegenstände zur Darstellung bringen könnte, er kann auch *latente* Zustände, *gedachte* Inhalte unserer Vorstellung in Zeit und Raum nach außen herausprojizieren und zur Darstellung bringen.²⁶¹

Filme kommunizieren physische Realitäten demnach in doppelter Hinsicht: Zum einen in ihrer Darstellung materieller Sichtbarkeiten sowie zum anderen in der inhärenten Repräsentation verborgener Prozesse, Strukturen und Mentalitäten. Filmische Inszenierungen beinhalten dabei fortwirkend räumliche, zeitliche und kausale Auslassungen, die nach reflexiven Bedeutungsanschlüssen verlangen.

Im Grunde beinhaltet das Filmerlebnis nicht nur eine Form der Wirklichkeitszerlegung durch Collagierung von naturgetreuen Abbildungssequenzen aus Wirklichkeitszusammenhängen; es appelliert durch eine Fülle von Unbestimmtheiten, Sprung und Leerstellen, Angezeigtem, aber nicht Vorhandenem, an die halluzinative Begabung der Betrachtenden und regt zur Aktivierung primordialer, d.h. vorlogischer, präobjektiver Erfahrungsmomente an.²⁶²

Durch die Affizierung des Zuschauers als realen, subjektiven Bezugspunkt erhält der Begriff der physischen Wirklichkeit noch eine weitere Dimension. Insofern nämlich der Zuschauer als existentes Relationsmoment der filmischen Welt fungiert, werden Elemente und Konsistenzen der Diegese in die Realität übertragen. Die Diegese gehört nach Souriau zu den acht Existenzebenen des filmischen Universums und ist „alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe [...]“.²⁶³ Dadurch, dass der Rezipient auf die filmischen Atmosphären und Ereignisse reagiert, überführt er die Wahrnehmung der Fiktion in eine faktische Erfahrung: „Jeder Film ist die Realisierung möglicher Situationen, die durch einen Leib wirklich werden und durch diesen Leib in die Welt eingehen, ohne dass dieser Leib sichtbar wird.“²⁶⁴ Mit der Vokabel des Leibes spielt Michael Islinger hier auf die Kameraperspektive an, womit er in Anlehnung an Vivian Sobchack – deren phänomenologisches Konzept an dieser Stelle nur kurz angerissen sei – auf die Doppelnatur des Films

²⁶⁰ Vgl. Harms, Rudolf (2009): *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Hamburg: Felix Meiner, S. 150.

²⁶¹ Ebd., S. 151.

²⁶² Matzker, Reiner (1993): *Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. München: Wilhelm Fink, S. 196.

²⁶³ Souriau 1997, S. 156.

²⁶⁴ Islinger, Michael A. (2005): „Entmaterialisierte Blicke – Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos“. In: *Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen*. Themenheft zu IMAGE 1. Köln, S. 164-175, S. 171.

als zugleich sehende und sichtbare Instanz verweist.²⁶⁵ Filme tätigen und personifizieren visuelle Wahrnehmungen. Auf diese Weise bieten sie dem Zuschauer einerseits das Erlebnis des filmischen Subjekts im Sinne eines perzipierenden Leibes sowie andererseits das Erlebnis des eigenen Ichs, das sich in die vermittelte Perzeption einfühlt und sie im Zuge individueller Erfahrungswerte interpretiert und reflektiert.²⁶⁶ Es lässt sich schließlich im Anschluss an Dirk Blothner festhalten, dass Spielfilme trotz einer klar erkennbaren fiktionalen Konstitution die „Grundkomplexe“ menschlichen Daseins in sich bergen und diese, ob latent oder offensichtlich, zur Aufführung bringen. In ihrer ästhetisch-narrativen Verdichtung heben sie oft unbewusste Essenzen und Konvergenzen hervor und gestalten sie zu einem Ereignis, das sowohl Wirklichkeit zeigt als auch verkörpert.²⁶⁷ Im Zuge dessen betont Blothner die aktive, von Film und Zuschauer beiderseits gesteuerte Prozesshaftigkeit kinematografischer Effekte.²⁶⁸ Durch seine Eingebundenheit in die Filmwirkung ist der Zuschauer maßgeblich an der Wirklichkeitskonfiguration eines Films beteiligt. Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, Kracauers Verständnis des Films als ein Medium, das physische Realität registriert und enthüllt, dahingehend auszudehnen, als dass es über die affektive Resonanz des Zuschauers physische Realität gleichermaßen vollzieht.

3.2 Sinnliche Atmosphären

Atmosphären, so wurde innerhalb der Betrachtung von Böhmes ökologischer Ästhetik festgestellt, sind Wahrnehmungserfahrungen, die in direktem Zusammenhang mit sinnlichen und emotionalen Vorgängen stehen. Schon in der frühen Filmtheorie begreift Béla Balázs die Atmosphäre als „Seele“ und „letzte Realität jeder Kunst“,²⁶⁹ womit er nicht nur das psychologische Vermögen, sondern ebenso die Authentizitätsstiftende Potenz atmosphärischer Darstellungen unterstreicht. Filmische Atmosphären entstehen durch die Eigenschaften gesellschaftlicher Wahrnehmungsdispositive und die technisch-ästhetischen Parameter des kinematografischen Materials. Der Aufführungsort sowie die

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 173.

²⁶⁶ Vgl. Matzker 1993, S. 215.

²⁶⁷ Vgl. Blothner 1999, S. 51. In seiner psychoanalytischen Untersuchung des Films konstatiert Blothner die bipolare Organisation der menschlichen Psyche (u.a. Zerstörung – Erhaltung, Erniedrigung – Triumph, Beweglichkeit – Zwang, Angriff – Flucht) als *Grundkomplexe* des täglichen Seelenlebens und damit als die wirksamsten Themen des Films. Vgl. dazu ebd., S. 95–98 u. S. 144f.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 53.

²⁶⁹ Balázs 2001, S. 30.

Art und Präsentationsform bewegter Bilder schaffen dabei einen spezifischen Rezeptionsraum, der für einen begrenzten Zeitabschnitt die soziale und imaginäre Wirklichkeit der Zuschauer bestimmt.²⁷⁰

Damit sich durch das Spektakel bewegter Bilder eine Atmosphäre entfalten kann, braucht es besondere Orte und eine besondere Aufmerksamkeit, die die Situation vom alltäglichen Bilderfluss abhebt. Es braucht eine besondere Beziehung zur medialen Schnittstelle wie auch zum imaginären Objekt, das sie an uns herandrängt. Erst diese Elemente machen uns zu eigentlichen Zuschauerinnen und Zuschauern und eröffnen einen intersubjektiven Vorstellungsraum.²⁷¹

Böhme bestimmt Atmosphären als Ko-Präsenzen zwischen Subjekt und Objekt. Bezogen auf den Film meint dies einerseits die Relation zwischen Figur und Hintergrund innerhalb der diegetischen Welt sowie andererseits die Wechselbeziehung zwischen Zuschauer und Film. In Anbetracht der vielfältigen medialen Gestaltungsweisen von Atmosphären, ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, Produktions- und Wahrnehmungsdispositive, bedürfen Böhmes Ausführungen einiger zusätzlicher Übertragungsarbeit, um die Herstellung und Rezeption audiovisueller Atmosphären dezidiert beschreiben zu können. Im filmwissenschaftlichen Diskurs scheinen dafür besonders die phänomenologischen Konzepte in ihrer Affirmation der sinnlich-leiblichen Erkenntnis durch das synästhetische Filmerlebnis geeignet.²⁷²

Bei der Gestaltung filmischer Atmosphären spielen vor allem ästhetisch-expositorische Effekte eine Rolle. Dabei ist es wichtig, die Erzeugung und Wahrnehmung atmosphärischer Stimmungen als „Gesamtkonstellation“ zu betrachten, die als situative Besonderheit der audiovisuellen Vermittlung entsteht und affiziert.²⁷³ Kinematografische Expressivität und Materialität konstituiert sich über den Einsatz verschiedener Bildebenen und Oberflächentexturen, die Komposition von Licht- und Farbgebung sowie das wechselseitige Verhältnis von Ton, Bewegung und Rhythmus. In ihrem Zusammenwirken schaffen die einzelnen Komponenten ein mediales Kontinuum, dem eine Atmosphäre anhaftet, die sowohl im Film als auch über ihn hinaus affektive Reaktionen verursacht. Die performativ geschaffene Atmosphäre wird auf diese Weise zum Gegenstand einer Erfahrung, welche eine gemeinsame Wirklichkeit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem stiftet. Es zeigt sich, dass Atmosphären

²⁷⁰ Vgl. Tröhler, Margit (2012b): „Orte des Spektakels bewegter Bilder. Filmische Dispositive und ihre Atmosphären.“ In: Brunner et al. (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 53–71, S. 53.

²⁷¹ Ebd., S. 53.

²⁷² Vgl. Tröhler, Margit (2012a): „Filmische Atmosphäre – Eine Annäherung.“ In: Brunner et al. (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 11–21, S. 15.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 15f.

unmittelbar abhängig sind von den Elementen, durch die sie hervorgerufen werden. Hans J. Wulff bezeichnet sie daher als „Relationsdinge“, die nicht für sich, sondern lediglich als „Qualitäten von *Trägern der Atmosphäre*“ auftreten können.²⁷⁴

Der Eindruck des Atmosphärischen kann sich nur im Zwischen von Subjekt und Umgebung einstellen, ist kein eigenständiger Gegenstand, sondern die Beschreibung einer gewissen Objektkonfiguration oder eines spezifischen Eindrucks, den diese hervorruft.²⁷⁵

Die atmosphärische Einfärbung eines Films geschieht laut Wulff über seine expositorischen Bestandteile, wodurch sie seines Erachtens nicht durch die narrativen, sondern vielmehr durch die deskriptiven Merkmale des filmischen Textes bedingt ist. Zu dessen Ausdrucksmöglichkeiten zählt Wulff das Bild als optischen und dramatischen Gesamt-raum, das soziale und theatralische Setting, die verwendeten Hintergrundgeräusche und im Besonderen die Musik.²⁷⁶ Filmische Welten inszenieren Szenarien, in sich geschlossene, ganzheitliche Objektanordnungen, in denen einzelne Erscheinungen zurücktreten und im Szenario des sich bietenden Gesamteindrucks aufgehen.²⁷⁷ Wenngleich narrative Filme im überwiegenden Fall durch die Handlungen und Erlebnisse von Figuren vorangetrieben werden, sind diese selbst Teil eines *wirkenden* raumzeitlichen Universums, das ihre Entwicklungen und Entscheidungen dirigiert, stimuliert und determiniert. Obwohl die Figur im unmittelbaren Blickfeld steht, bleibt sie stets in ihrem Milieu verhaftet und befindet sich mit ihm im ständigen direkten oder indirekten Austausch. Vordergrund und Hintergrund sind innerhalb der Diegese eng miteinander verwoben, denn kein räumliches Umfeld einer erzählten Geschichte ist zufällig gewählt. Atmosphärische Situationen, die über und mit einer Figur erfahren werden, sind daher maßgeblich von der Gestaltung und Impression des jeweiligen Settings beeinflusst: „Das Atmosphärische gehört [...] meistens dem szenischen Hintergrund, nicht dem Vordergrund zu. Es sind die szenischen Randbedingungen, die die Atmosphäre eines Gesprächs oder einer Interaktion ausmachen.“²⁷⁸ Rekurrierend auf ihre trägerbestimmte Relationalität konstatiert Britta Hartmann, dass Atmosphären als textuelle Kategorien einer Filmszene oder der sie umfassenden geschilderten Welt nicht ohne die Einbindung des rezipierenden Zuschauers beschrieben werden können, da dieser mittels der

²⁷⁴ Wulff, Hans J. (2012): „Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film.“ In: Brunner et al. (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 109–123, S. 109.

²⁷⁵ Ebd., S. 111.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 113.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 114.

²⁷⁸ Ebd., S. 116.

künstlerischen Aufmachung affektiv berührt wird: „Wer Atmosphären schafft, sucht damit eine leibliche Erfahrung zu erzeugen, das (unbestimmte) Gefühl, mit dem szenischen oder diegetischen Raum synästhetisch-sinnlich kurzgeschlossen zu sein.“²⁷⁹ Sowohl Wulff als auch Hartmann richten ihr Augenmerk insbesondere auf die *atmosphärische Dichte*, die sich Hartmann zufolge als „Kurzformel komplexen sinnlichen Erlebens“²⁸⁰ erfassen lässt und sich in einer Homogenisierung von Figur und Umwelt äußert. Letzteres heißt, dass die dargestellten Charaktere, ihr Verhalten und ihre inneren Dispositionen regelrecht gespiegelt werden von ihrer Umgebung und dahingehend mit ihr verschmelzen zu scheinen.²⁸¹ Wulff versteht dies als „partielle und zeitweise vorgenommene Aufhebung der Subjekt/Objekt-Trennung“ und interpretiert atmosphärische Dichte anschließend als „Engführung von Figuren und Hintergründen, von narrativen und diegetischen Größen“.²⁸² In dieser Weise dient

die Arbeit an der Atmosphäre [...] dem Angleichen der Stimmung von Milieu und Geschichte. Atmosphärische Dichte bedeutet also auch semantische Dichte, etwa insofern die Atmosphäre lesbar ist als Symbolisierung innerer Vorgänge der Figuren oder auch als Kommentar der narrativen Instanz der Geschichte.²⁸³

Als intensiv wahrgenommene Reizkonfigurationen fördern Atmosphären demnach nicht nur die psychologische Empathie mit den Figuren, sondern gleichermaßen die rezeptive Einfühlung in die soziale und ästhetische Situation einer Szene.²⁸⁴ Atmosphären evozieren Erfahrungen, die den Zuschauer sinnlich an der Realität der filmischen Welt teilhaben lassen. Seine leiblichen Reaktionen binden ihn affektiv in das erzählte Geschehen ein und überführen die audiovisuelle Darstellung in ein synästhetisches Erlebnis.

3.3 Verkörperte Erfahrungen

Das synästhetische Erlebnis der Filmwahrnehmung ist das zentrale Anliegen der phänomenologischen Filmtheorie. Abseits kognitiver, rationalistischer Zugangsformen versuchen ihre Vertreter, eine körperlich-sinnliche Verbindung zwischen Zuschauer und Film zu dokumentieren und legitimieren. Sie stellen sich damit gegen die tradierte

²⁷⁹ Hartmann, Britta (2012): „›Atmosphärische Dichte‹ als Kinoerfahrung.“ In: Brunner et al. (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 125–142, S. 127.

²⁸⁰ Hartmann 2012, S. 130.

²⁸¹ Vgl. Wulff 2012, S. 112.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd., S. 131.

²⁸⁴ Vgl. Hartmann 2012, S. 131.

Opposition von Körper und Geist sowie die erkenntnistheoretische Spaltung von Subjekt und Objekt. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt stattdessen auf den vielfältigen leiblichen Wechselwirkungen, die innerhalb der rezeptiven Erfahrung eines filmischen Mediums vonstattengehen.

Der Film wird [...] als *synästhetische Erlebnisform* par excellence hervorgehoben. Folglich könnte die Spürbarkeit der Synästhesie beim Film überragend starke somatische Wirkungen bei der Filmrezeption erklären, indem das Medium, das an sich lediglich aus Bildern und Tönen besteht, den Leib des Zuschauers als komplexes, sinnliches Kompositum anspricht. Der Film wird zu einer Art sinnlichem „Parcours“ für die gesamte Körperwahrnehmung [...].²⁸⁵

Eine der relevantesten Wegbereiterinnen der phänomenologischen Bewegung ist die Medienphilosophin Vivian Sobchack. Ihre programmatische Monografie *The Address of the Eye* (1992) gilt als paradigmatischer Gegenentwurf zu strukturalistisch und semiotisch geprägten Theoriemodellen, indem sie die körperlichen Wahrnehmungseffekte der Filmrezeption in den Blick nimmt und die Reversibilität von Erfahrung und Ausdruck herausstellt. Sobchack verfolgt das Konzept des *cinesthetic body*, mit dem sie die Leiblichkeit des Zuschauers unmittelbar in die Wirklichkeits- und Bedeutungskonstitution eines Leinwandgeschehens integriert.²⁸⁶ Im expliziten Rückgriff auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* wendet sie dessen existenzielle Leibphänomenologie auf die Filmwahrnehmung an und entwickelt daraus ihr Programm des somatischen Filmerlebnisses. Als „expression of experience by experience“²⁸⁷ begreift Sobchack das audiovisuelle Bewegtbild mehr als jedes andere Erzeugnis der menschlichen Kommunikationswelt als „viewing subject as it is also a visible and viewed object.“²⁸⁸ Daraus resultierend ist der Film ein Medium, das die Momente des Erfahrens und des Erfahrbar-Machens in sich vereint: „A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood.“²⁸⁹ Hier zeigt sich die sinnstiftende Potenz der ästhetischen Ausdrucksform des Films, die zunächst unabhängig ist von narrativen bzw. referentiellen Faktoren:

²⁸⁵ Curtis, Robin (2010): „Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung.“ In: Curtis et al. (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermedialität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Wilhelm Fink, S. 131-150, S. 134.

²⁸⁶ Über den Neologismus des *cinesthetic body/subject* hybridisiert Sobchack die Begriffe *coenaesthesia* (Körper- und Existenzgefühl), *synaesthesia* (gleichzeitige Wahrnehmung mehrerer Sinneseindrücke) und *cinema* (Kino). Vgl. Sobchack, Vivian (2004): „What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh.“ In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press; S. 53-84.

²⁸⁷ Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, S. 3.

²⁸⁸ Ebd., S. 21f.

²⁸⁹ Ebd., S. 3f.

Das filmische Bild wird vom Zuschauer vor dem Hintergrund seiner eigenen Wahrnehmungserfahrung als bildlicher Ausdruck einer Wahrnehmung verstanden, ohne dass dieser einer diegetischen Figur zugeschrieben würde. Auf diese Weise macht der Film eine performativ vollzogene, verkörperte Wahrnehmungserfahrung selbst zum Gegenstand von Erfahrung.²⁹⁰

Sobchack versteht den Film als gleichzeitig wahrnehmendes Subjekt und gesehenes Objekt, wodurch er im selben Augenblick Sinn *hat* und Sinn *macht*: „A film simultaneously has sense and makes sense both for us and before us.“²⁹¹ Als somit simultan Sehender und Sichtbarer präsentiert der Film eine Doppelnatur der Wahrnehmung, die wiederum nur aufgrund der leiblichen Existenz und Verfasstheit des Zuschauers nachvollzogen werden kann.²⁹² Hier konkretisiert sich die Anknüpfung an Merleau-Ponty, der den Leib als primäres Instrumentarium allen menschlichen Verstehens betrachtet.²⁹³ Und ebenso wie er diesen als ein Bewegungs- und Erfahrungssystem erschließt, das keinen kognitiv greifbaren Gegenstand markiert, sondern sich immer in erlebt-bewegter Bedeutung realisiert,²⁹⁴ ist es für Merleau-Ponty auch die leibliche Wahrnehmung, welche die filmische Sinnbildung voraussetzt: „Der Film lässt sich nicht denken, er lässt sich wahrnehmen.“²⁹⁵ Diesen Ausführungen zufolge steht die synästhetische Affizierung des Zuschauers, seine visuelle, akustische und generell gesamtkörperliche Perzeption, vor der mentalen Verarbeitung des Filmerlebnisses. Seine affektive Resonanz auf das sichtbare Geschehen, das seinen Wahrnehmungsapparat einerseits anspricht und es ihn andererseits aufgrund seines individuellen Leibgedächtnisses nachempfinden lässt, überwindet die Trennung zwischen der eigenen und einer fremden Wahrnehmung.

And, as we watch this expressive projection of an “other’s” experience, we, too, express our perceptive experience. Through the address of our own vision, we speak back to the cinematic expression before us, using a visual language that is also tactile, that takes hold of and actively grasps the perceptual expression, the seeing, the direct experience of that anonymously present, sensing, and sentient “other”.²⁹⁶

Sich einen Film anzuschauen, ist daher nach Sobchack die direkte, vermittelte Erfahrung eines anderen, die allerdings nicht unverzüglich als die Erfahrung eines anderen erfasst wird. Stattdessen vollzieht der Zuschauer die Wahrnehmung des eigenen Sehens, indem

²⁹⁰ Morsch, Thomas (2010): „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik.“ In: *Montage/AV*. Bd. 19, Nr. 1, S. 55-77, S. 59.

²⁹¹ Sobchack 1992, S. 11.

²⁹² Vgl. Islinger 2005, S. 173.

²⁹³ Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 275.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 184.

²⁹⁵ Merleau-Ponty, Maurice (2000): „Das Kino und die neue Psychologie.“ In: Ders.: *Sinn und Nicht-Sinn*. München: Wilhelm Fink, S. 65–82, S. 79.

²⁹⁶ Sobchack 1992, S. 9.

er etwas Gesehenes sieht, er hört, indessen er etwas Gehörtes hört, er spürt seinen eigenen Körper, während er die Bewegungen eines anderen Körpers nachfühlen kann.²⁹⁷ Bevor der Zuschauer die beobachtete Erfahrung semantisch einordnet, erlebt er zuerst selbst eine Erfahrung, der filmische Blick ist also inhärent im eigenen Sehen verankert.

[...] the film's activity of seeing is immanent and visible – given to my own vision as my vision is given to me. The film's vision does not visibly appear as the „other side of vision (the other's „visual body“) but as vision lived through intentionally, introceptively, visually as „mine“.²⁹⁸

Die filmische Transformation menschlicher Wahrnehmungsakte ermöglicht eine intersubjektive Kommunikation zwischen Leinwandgeschehen und Zuschauer, der damit einer passiven Rezeptionshaltung enthoben wird, um vielmehr als selbstständige leibliche Entität aktiv an der Sinnbildung des Films beteiligt zu sein: „In sum, the film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies*.“²⁹⁹ Die reziproke Wechselwirkung von Filmkörper (als Inkarnation einer Erfahrung) und Zuschauerkörper wird laut Sobchack noch um einen dritten Akteur erweitert: Die körperliche Instanz des Filmmachers, mit der Sobchack allerdings nicht auf ein bestimmtes Individuum, sondern auf alle dem filmischen Herstellungsprozess zugehörigen Personen verweist.³⁰⁰ Als demzufolge kollektiver Körper des Produktionsteams bringt er dessen Sichtweise (bestimmt durch das Auge der Kamera) in den Filmkörper ein, was ihn immediat in den Perzeptionsvorgang einschließt. Sobchack unterscheidet hier zwischen *embodiment relation* und *hermeneutic relation*, wobei erstere die einverleibte Perspektive der Kamera als quasi verlängertes Sehorgan des Filmemachers umreißt, wohingegen letztere die Überführung der maschinell vermittelten Wahrnehmung (Linse, Projektor) in eine hermeneutische Interpretation des Zuschauers markiert.³⁰¹

That text [...] is the viewing-view/viewed-view, the visual and visible vision whose synopsis signifies the film. That text is produced as the expression of a (*Human-camera*) *embodiment relation* that the spectator perceives as a (*camera-World*) *hermeneutic relation*.³⁰²

Indirekt partizipiert der Zuschauer an der technisch übertragenen Perzeption des Filmemachers, um deren performative Inszenierung anschließend als eigenen, affektiven Sinneseindruck semiotisch einzuordnen. Die somatische Dimension des Filmelerlebnisses konstituiert sich demnach aus der körperlichen Präsenz des Zuschauers, dem verkörperten

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 10.

²⁹⁸ Ebd., S. 132.

²⁹⁹ Sobchack 2004, S. 60.

³⁰⁰ Sobchack 1992, S. 9f.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 194ff.

³⁰² Ebd., S. 195.

Ausdruck des Films in der Entsprechung menschlicher Wahrnehmungsmodalitäten sowie der immanenten, mediatisierten Körperlichkeit der Produktionsgemeinschaft.

Eine Erweiterung von Sobchacks Ansatz und gleichzeitige Verbindung zur Affektbild-Theorie von Gilles Deleuze³⁰³ stellt Laura Marks Konzept des *haptischen Kinos* dar, mit welchem sie den Zusammenhang von Materialität, visueller Wahrnehmung und körperlich-sinnlicher Erfahrung auszuloten versucht. Die materielle Dichte des bewegten Bildes enthält laut Marks den Eindruck einer haptischen Qualität, in der optische Visualität und multisensorische Wahrnehmung ineinandergreifen.³⁰⁴

The difference between haptic and optical visibility is a matter of degree. In most processes of seeing, both are involved, in a dialectical movement from far to near. And obviously we need both kinds of visibility: it's hard to look closely at lover's skin with optical vision; it is hard to drive a car with haptic vision.³⁰⁵

Der haptische Blick folgt den Oberflächenstrukturen des filmischen Mediums, was durch eine Intensivierung der stofflichen und textuellen Eigenschaften des Bildes (z. B. mithilfe von Großaufnahmen, Schärfenanordnungen, Farbmischungen oder Belichtungseinstellungen) erzielt wird und ein notwendiges Zurücktreten der tiefenillusionären Raumwirkung nach sich zieht.³⁰⁶ Es ist daher nicht der dreidimensionale Repräsentationsraum des Films, sondern viel eher seine zweidimensionale Projektionsfläche, welche die haptische Ausdruckhaftigkeit und regelrecht greifbare Nähe des Bildes erzeugt.³⁰⁷ Diese wiederum unterstützt die körperliche Beziehung zwischen Bild und Zuschauer, der affektiv auf die ästhetische Formengestaltung reagiert.³⁰⁸ Filmische Bewegtbilder adressieren den menschlichen Sinnesapparat in einer dialektischen Synthese, in der audiovisuelle Effekte, raumzeitliche Verdichtungen und materielle Referenzen auf das taktile Leibgedächtnis als gebündelte synästhetische Erfahrung auftreten. Vor, auf und hinter der Leinwand konstituiert sich die filmische Genese durch leibliche Dispositionen, Impulse und Prozesse, die sowohl den Inhalt als auch die Bedeutung des Films symptomatisch begründen.

³⁰³ Das Affektbild als Variante des Bewegungs-Bildes lokalisiert Deleuze als affektives Intervall zwischen Perzeption und Aktion. Im virtuellen Affekt einer Großaufnahme vollzieht sich dabei z. B. der temporäre haptische Zustand eines Bildes. Vgl.: Deleuze, Gilles (2013): *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 91ff u. 143ff.

³⁰⁴ Vgl. Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, London: Duke University Press, S. 162ff.

³⁰⁵ Ebd., S. 163.

³⁰⁶ Vgl. Morsch 2011, S. 76.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 75.

³⁰⁸ Vgl. Marks 2000, S. 164.

Thus, the film experience – on both sides of the screen – mobilizes, confuses, reflectively differentiates, yet experientially unites lived bodies and language, and foregrounds the reciprocity and reversibility of sensible matter and sensual meaning. Our fingers, our skin and nose and lips and tongue and stomach and all the other parts of us understand what we see in the film experience.³⁰⁹

3.4 Somatische Empathien

Es wurde ersichtlich, dass eine phänomenologische Ästhetik Filme weniger in ihren Eigenschaften als kulturelle Artefakte, sondern vielmehr unter den intersubjektiven Bedingungen leiblicher Erfahrung betrachtet. Die dynamische Energie körperlich-sinnlicher Wechselwirkungen konstatiert die korrelative Verbindung von Film und Zuschauer. Aufgrund seiner Körperlichkeit interagiert der Rezipient mit den ebenfalls auf sinnlichen Wahrnehmungsakten beruhenden Prozessen des Films und avanciert darüber zur obligaten „Produktivkraft“³¹⁰ der filmischen Sinnbildung. Wie die bereits angeführten Theorieprogramme stellt sich auch Thomas Morsch die Frage, welche filmischen Ästhetiken im Rahmen eines somatischen Paradigmas als Bedeutungsträger für die Eminenz des Körperlichen der Filmerfahrung herangezogen werden können. In der Verknüpfung medientheoretischer, filmästhetischer und die Filmerfahrung betreffender Aspekte greift Morsch neben den Konzepten von Kracauer, Deleuze, Merleau-Ponty, Sobchack und Marks unter anderem die Thesen von Steven Shaviro auf, der sich in seiner Monographie *The Cinematic Body* (1993) um die Fundierung der präreflexiven Filmrezeption bemüht. Shaviro erachtet die Filmerfahrung als schockartigen, stimulierenden Affekt, dessen somatische Wirkung einer intellektuellen Apperzeption vorausgeht.³¹¹ Auf diese Weise entzieht sich das kinematografische Bild den symbolischen Ordnungen der Repräsentation und Interpretation, indem die körperliche Adressierung die bewusste Wahrnehmung unterschreitet: „We respond viscerally to visual forms, before having the leisure to read or interpret them as symbols.“³¹² Shaviro versteht den Körper als vorgängige, mit dem filmischen Medium korrespondierende Instanz, deren affektive Regungen die kognitiven Verarbeitungen des Bewusstseins transzendieren.³¹³ Die technisch generierte Visualität spaltet dabei die Filmwahrnehmung

³⁰⁹ Sobchack 2004, S. 84.

³¹⁰ Morsch 2010, S. 60.

³¹¹ Vgl. Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, S. 32.

³¹² Ebd., S. 26.

³¹³ Vgl. Morsch 2011, S. 44.

elementar von intentionalen, signifikativen Alltagswahrnehmungen ab. Stattdessen befindet sich der Zuschauer „in einer passiven Position, in der die Bilder auf ihn eindringen, denen er sich nicht entziehen kann.“³¹⁴ In seiner Erschließung des Filmschauens als viszerales Ereignis betont Shaviro die alternierende Kontinuität zwischen den Erscheinungsweisen und Bewegungen der Körper und Bilder auf der Leinwand und den physiologischen Resonanzen des Zuschauerkörpers.³¹⁵ Shaviros Titelbegriff des *Cinematic Body* umfasst demnach verschiedene Kategorien: Zum ersten die mediatisierte Darstellung von Körpern innerhalb des Films, zum zweiten die körperliche Existenz und Berührbarkeit des Zuschauers sowie zum dritten den als wechselseitige Permanenz auftretenden, virtuellen Filmkörper, der wiederum verantwortlich ist für die somatische Präzedenz der Rezeption.³¹⁶ Hier eröffnet sich der Anschluss für Morschs Überlegungen, deren zentrale Schwerpunkte die im Körper verankerte, ästhetische Erfahrung und die verkörperte Wahrnehmung des Films bilden.

Das *körperliche Verstehen* der filmischen Materialität stellt einen wesentlichen Aspekt des filmischen Erlebens dar. Es lässt sich nicht durch einen, wie immer auch affektiv unterfütterten, kognitiven Begriff des Verstehens ersetzen. Die symbolisch-diskursive Dimension des Films ist wesentlich im Körper, in einem primären körperlichen Verstehen, fundiert [...].³¹⁷

Spielfilmische Narrative werden in der Regel durch Figuren ausgetragen, deren Erfahrungen und Verhaltensdimensionen dem Zuschauer zugänglich werden mithilfe ihrer Mimik, Gestik und Proxemik, den Eigenschaften und der Montage des Bildes sowie einer atmosphärischen Soundbegleitung. Nach Morsch durchleben Zuschauer bei der Filmrezeption nicht nur selbst eine Wahrnehmungserfahrung, sondern „werden gleichzeitig des Ausdrucks einer Wahrnehmungserfahrung ansichtig“³¹⁸, die weiterhin durch ein körperliches Mitempfinden – der von ihm sogenannten „somatischen Empathie“³¹⁹ – nachvollzogen werden kann. Letztere verläuft immer über das subjektive Erleben, welches die Grundlage für die Einfühlung in eine Figur schafft. Die Anwesenheit des Darstellers, der die Figur verkörpert, entpuppt sich bei diesem Vorgang als konstitutives Moment. Die vermittelte Erfahrung des Schauspielers wird Jörg Sternagel zufolge „als

³¹⁴ Ebd., S. 46.

³¹⁵ Vgl. Shaviro 1993, S. 255.

³¹⁶ Vgl. Kleiner S. Marcus; Stiglegger, Marcus (2015): „Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück – Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Gaspar Noés *Enter The Void*.“ In: Sanders/ Winter (Hrsg.): *Bewegungsbilder nach Deleuze*. Köln: Herbert von Halem, S. 250-277, S. 253.

³¹⁷ Ebd., S. 173.

³¹⁸ Morsch 2011, S. 261.

³¹⁹ Ebd., S. 165.

virtuelle Erfahrung mit seinem Leib erkannt. Seine Präsenz auf der Leinwand ist zuallererst eine leibliche Präsenz. Der Affekt des Zuschauers ist ein korrespondierender Akt der Leiblichkeit.“³²⁰ Insofern erzählt sich der Film nicht lediglich durch Bildkompositionen, Kameraeinstellungen und Montage. Der erlebende und sich bewegende Leib des Schauspielers, sein mimischer, körperlicher und sprachlicher Ausdruck, komplettieren, wie zuvor erwähnt, die aktuelle Erfassung des fiktionalen Geschehens.³²¹ Dessen Verstehen impliziert wiederum ein leibliches Verstehen, das sich über die Kopplung eigener Erfahrungsprozesse und den physiologischen Nachvollzug der filmischen Repräsentation exponiert. Sternagel erkennt die „Grunderfahrung des Films [...] darum zunächst und zuallererst [als] eine leibliche Fremderfahrung.“³²² Mithilfe des Schauspielers partizipiert der Zuschauer an einer direkten und ästhetisch wirkungsvollen Erfahrung, die durch die Verbindung zweier wahrnehmender Subjekte als somatisch gewertet werden kann.³²³

Indem der Rezipient leiblich und auf multimodalem Niveau mit der sinnlichen Erscheinung der filmischen Figur interagiert, verhält er sich gleichzeitig empathisch und „näher[t] sich deren situativen Wahrnehmungs-, Wissens-, Bewertungs-, Wollens- und Gefühlspektiven graduell an.“³²⁴ Dies artikuliert sich einerseits auf einer mentalbewussten Ebene und andererseits vorbewusst, über ein der kognitiven Reflexion vorgängiges, körperliches Mitempfinden, welches in einer kollektiven Leiblichkeit konsolidiert ist.

Dem Somatischen kommt ein eigener Sinn zu, der in wesentlichen Teilen auf der präkognitiven und vorindividuellen Beziehung des Körpers zu seiner Umwelt beruht. Es handelt sich nicht um einen artikulierten Sinn in der Gestalt sprachlicher Bedeutungen, sondern um *eine inkarnierte Form der Signifikanz*.³²⁵

Die Berücksichtigung des Rezipienten in seiner leiblichen Existenz bedeutet für Morsch, diese nicht nur im Sinne Merleau-Pontys als Voraussetzung all seiner Wahrnehmungs-, Signifikations- und Verstehensprozesse zu berechnen, sondern darüber hinaus seine Körperlichkeit als „produktive Kraft ästhetischer Erfahrung“ anzuerkennen.³²⁶

³²⁰ Sternagel, Jörg (2012): „Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes.“ In: Alloa et al. (Hrsg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr-Siebeck/UTB, S. 116–129, S. 126.

³²¹ Vgl. ebd., S. 126.

³²² Ebd.

³²³ Vgl. ebd., S. 126 u. 128.

³²⁴ Eder, Jens (2017): „Empathie und existenzielle Gefühle im Film.“ Hagener/Vendrell Verran (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 237–269, S. 238.

³²⁵ Morsch 2011, S. 166f.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 170.

Der wahrnehmende Körper ist niemals nur *Instrument* der Wahrnehmung, sondern immer auch sich selbst wahrnehmendes Subjekt der Wahrnehmung. Diese Auffassung der Wahrnehmung relativiert die zentrale Annahme der psychoanalytischen Filmtheorie, nach der im Kinodispositiv der eigene Körper „vergessen“ wird, um den Weg für die kinematografische Illusion frei zu machen – Körper und Körperbewusstsein sind in phänomenologischer Sicht Garant für die Unvollständigkeit der Identifikation mit der Kamera und der Illusionswirkung des Films.³²⁷

Rezeptives Responsivitätsverhalten muss daher unter Einbezug der körperlichen Referenz neu beurteilt werden. Die Vorstellungen von Imagination, Identifikation und Interpretation müssen sowohl in der Rezeptionsästhetik als auch in der Filmanalyse vom Standpunkt des Körperlichen aus ergänzt werden, denn die Filmwahrnehmung „kann zu keinem Zeitpunkt von der verkörperten Weise des Wahrnehmungsaktes und von der physischen Situierung der Wahrnehmung durch den Körper abstrahieren.“³²⁸ Die sensuelle und viszerale Wirkmächtigkeit des Films liegt in seiner somatischen Qualität, die sich notwendigerweise in einer affektiv-empathischen Rückkopplung zwischen den mediatisierten Körpern des Films und dem Körper des Zuschauers manifestiert.

3.5 Geliehene Körper

Die Auseinandersetzung einer Entstehung von Körperlichkeit zwischen Film, Figuren und Zuschauenden führt zu einem weiteren wichtigen Konzept, welches Christiane Voss als produktive Erweiterung der phänomenologischen Arbeit Vivian Sobchacks entwickelt hat. Gemeint ist hier das Modell des filmischen *Leihkörpers*, das eng an Merleau-Pontys leibgebundene Wahrnehmungsphilosophie und Sobchacks Entwurf des *cinesthetic body*, also dem synästhetischen Korrelat von Film- und Zuschauerkörper, anknüpft. Vom affektiven Zugangsmodus zum ästhetischen Schein ausgehend,³²⁹ benennt Voss mit dem Leihkörper die imaginäre Körperlichkeit, welche der Zuschauer durch seine eigene Leiblichkeit der filmischen Repräsentation für die Dauer der Rezeption zur Verfügung stellt und auf diese Weise den leinwandverhafteten Vorgängen zur räumlich-somatischen Entfaltung verhilft. Der Leihkörper kann deshalb als stimulierender Resonanzkörper beschrieben werden, der das Filmgeschehen in die Wirklichkeit des körperlich empfindenden Rezipienten überführt. Voss erachtet die Zweidimensionalität des

³²⁷ Ebd., S. 175.

³²⁸ Morsch 2011, S. 175.

³²⁹ Vgl. Voss, Christiane (2013): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Wilhelm Fink, S. 107.

Leinwandgeschehens als substanzielle Abstraktion des Films, die durch den Betrachter illusionsbildend ausgeglichen werden muss. Ihre These ist daher,

dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehens ist, [...] was der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper *leiht* und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit zum *temporären Leihkörper des audiovisuellen Leinwandgeschehens* und damit seinerseits zum konstitutiven Bestandteil des kinematographischen Settings insgesamt.³³⁰

Voss begründet die Entstehung des Leihkörpers anhand der raumzeitlichen Qualität der Kino- bzw. Rezeptionssituation, in der die unmittelbare Umgebung des Zuschauers zurücktritt und sowohl Wahrnehmung als auch Bewusstsein auf das Leinwandgeschehen gerichtet werden.³³¹ Die Autonomie des Leihkörpers besteht in seinem affektiv mobilisierenden Charakter, der die auf die Projektionsfläche gebannte Filmwelt samt ihrer Figuren in eine sinnliche Plastizität überträgt: „Als somatisch-transformierender Bestandteil des Kino- und Filmsettings wird der Leihkörper eigenständig und das narrative und außernarrative Filmgeschehen vorübergehend zu seiner explizierbaren Wirklichkeit.“³³² Der Leihkörper kann folglich als tragende Substanz des filmischen Realitätseindrucks betrachtet werden, indem er den audiovisuellen Text durch die sensorisch-expressive Rückmeldung des Rezipienten authentifiziert. Die virtuelle Körperlichkeit des Films erlangt über die leibliche Entität des Zuschauers ihre physische Figuration. Somit bestimmt sich auch bei Voss das Verhältnis von Betrachter und Betrachtetem durch gegenseitige Relation und korrespondierende Interaktion. Diese Zweigliedrigkeit belegt für Voss die untrennbare, mediale Verstrickung von Zuschauer und Film innerhalb der ästhetischen Erfahrung. „Der Leihkörper des Zuschauers spielt die Rolle des proximalen Terms, der uns als solcher, in seinen somatischen Regungen und Schwingungen, unaussagbar gegeben ist.“³³³ Merleau-Ponty bezeichnet das systemische Geschehen zwischen zwei Körpern, das dynamische Wechselspiel von Ausdruck und Eindruck, als *Zwischenleiblichkeit*.³³⁴ Dieses übergreifende Kommunikationsprinzip wird im Vorgang der Filmrezeption um die mediale Dimension

³³⁰ Voss 2013, S. 117.

³³¹ Vgl. ebd., S. 118 u. 113.

³³² Ebd., S. 118.

³³³ Voss, Christiane (2006): „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos.“ In: Koch/Voss (Hrsg.): *...kraft der Illusion*. München: Wilhelm Fink, S. 71–86, S. 85.

³³⁴ Die Sphäre des gegenseitigen, non-verbalen Verstehens von Körpern erfasst Merleau-Ponty unter dem Terminus der „Zwischenleiblichkeit“ (intercorporité), um auszudrücken, dass es sich um ein ganzheitliches, interaktives Geschehen „zwischen zwei Leibern“ handelt, in das beide Parteien von vorneherein einbegriffen sind. Vgl. z.B. Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949-52*. München: Wilhelm Fink, S. 194.

der Leihkörperschaft erweitert. Die Körper der Zuschauer schaffen einen somatischen Bedeutungsraum, insofern sie als Leihkörper des Films die filmische Architektur mitgestalten und die Zwischenleiblichkeit intermediär verlängern.³³⁵ Das bedeutet, die agierende Präsenz des Leihkörpers vermittelt das Verstehen der Figurenkörper auf der Leinwand und funktioniert damit gleichzeitig sinnstiftend für die narrative Fiktion. Darüber hinaus konstatiert sich die Illusions- und Wissensbildung im Film an den spezifischen Verdichtungen der klanglichen, sprachlichen und bildlichen Sequenzen, die durch die sinnliche Anschauung und Explikation des Zuschauers vervollständigt werden.³³⁶

Vor dem Hintergrund unserer lebensweltlichen Erfahrung ergänzen wir das in einer filmischen Darstellung notwendig Ausgelassene imaginativ und affektiv, wobei das dabei in Anspruch genommene Wissen sedimentiertes Wissen ist, sodass wir den Grad der Abweichung eines Filmrealitätseindrucks von einem der empirischen Realität unmittelbar in unseren intuitiven Reaktionen festlegen.³³⁷

Hier zeigt sich erneut, dass die filmische Erzählung ihre illusorische Wirkung nur durch die Beteiligung des Zuschauers entfalten kann, der jedoch ebenso bereit sein muss, sich auf das Filmerlebnis als somatische und emotionale Erfahrung einzulassen. Nur durch seine affektive Mitwirkung kann die Umkehrung innerfilmischer Körpersituationen über die Leinwand hinaus gelingen.

Nur sofern wir uns in unserer psycho-physischen Aufmerksamkeit vom Leinwandgeschehen inhaltlich und dramaturgisch leiten lassen, kommt die [...] Figur-Hintergrund-Reversibilität zustande, die zugleich die Bedingung für die von mir sogenannte „Leihkörperschaft“ bildet, aus der die Illusionsbildung des Kinos ihre suggestive Kraft speist.³³⁸

Indem er seinen Körper der physischen Inkarnation des Filmgeschehens zuteilwerden lässt, errichtet der Zuschauer die Basis einer Immersionserfahrung, in der der verkörperte Ausdruck des Films zum realen, leiblichen Erlebnis wird. In dieser Weise ließe sich Merleau-Pontys Leibverständnis des „Zur-Welt-Seins“³³⁹ variieren in ein buchstäbliches „Zum-Film-Sein“, wodurch sich ausgehend vom Moment des affektiven Eintauchens des Zuschauers in das filmische Milieu diskursive Anschlüsse auf dessen thematische, ästhetische und pragmatische Ausrichtung ergeben.

³³⁵ Vgl. Martin 2017, S. 147.

³³⁶ Vgl. Voss 2013, S. 124.

³³⁷ Ebd., S. 196.

³³⁸ Voss 2006, S. 85.

³³⁹ Vgl. dazu Merleau-Ponty 1966, S. 106: „Der Leib ist das Vehikel des Zur-Welt-seins, und einen Leib haben heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen, sich mit bestimmten Vorhaben zu identifizieren und darin beständig sich engagieren.“

4. Filmerleben und Naturerfahrung

Die folgenden Ausführungen haben zum Ziel, die verkörperte und affektive Filmerfahrung als praktische Perspektive einer ökologischen Ästhetik zu etablieren. Die zuvor erörterten Theorien sollen für dieses Vorhaben als Operationsbasis dienen und fernerhin das Handwerkszeug für die analytische Untermauerung des eingangs getroffenen Theorems bilden. In Anbetracht der erarbeiteten ökologischen, phänomenologischen und rezeptionsästhetischen Konzepte scheint der Film in besonderer Weise dazu befähigt, die soziale, kulturelle und körperliche Abgrenzung von Natur zu überwinden und seinen Zuschauern eine (im)mediate Naturerfahrung zu ermöglichen. Durch die Explikation seiner leiblichen Affizierung wurde evident, dass der Film wie kaum eine andere Kunstform seine Rezipienten somatisch adressiert. Gleichzeitig verfügt er über die Kompetenz, Wahrnehmungskontexte und Atmosphären im Hinblick auf die Natur und ihre Phänomene zu generieren. Die in der anschließenden Analyse betrachteten Filmbeispiele stechen durch eine ausgeprägte Kopplung physischer und psychischer Naturerfahrung hervor. Ausgehend von den Emotionen und Erlebnissen einer oder mehrerer Figuren wird über die Eigenschaften des filmischen Mediums ein kollektiver Erfahrungsraum erzeugt, der durch seine ästhetische Intensität und dispositive Qualität die Zuschauer sinnlich involviert. Die Gegenwärtigkeit der filmischen Audiovision, ihr performativer Ausdruck und ihre synästhetischen Effekte designieren den menschlichen Leib zum Fixpunkt der kinematografischen Sinngebung, indem dieser die Merkmale des rezipierten Materials transferiert und implementiert: Figurierte und reale Erfahrungen fließen im Körper zusammen, die Natur im Film wird in der Natur des eigenen Leibes reflektiert. Der so verstandene Akt der Rezeptionswirkung begründet den Versuch, die Kraft filmischer Erfahrung als potenzielle Ressource für eine Revision diametral strukturierter Naturauffassungen zu unterbreiten, insofern nur die leibliche Teilhabe des Zuschauers eine fiktive Schilderung in ein affektiv-präsendes Ereignis überführen kann und gleichermaßen das Verständnis der eigenen Naturhaftigkeit nur durch die Anerkennung und Implikation eigenleiblicher Existenz zustande kommen kann.

Das Erachten filmischer Erfahrung als reformierendes Faktum gesellschaftlicher Naturwahrnehmung mag auf den ersten Blick wagemutig klingen, lässt sich jedoch durchaus anhand der bisher verhandelten Theorieansätze rechtfertigen. Filme

kommunizieren Weltansichten und Mentalitäten, die Menschen über sich und ihre Umwelt vertreten. Einerseits können sie dabei bereits vorhandene Denkweisen stabilisieren, sie aber andererseits ebenso umstoßen oder erweitern. In ihrer ästhetischen und narrativen Gestaltung setzen sie sowohl affektive als auch reflexive Aktivitäten in Gang, wodurch ihre Zuschauer teils vorbewusst, teils bewusst am filmischen Geschehen partizipieren. Die Körper auf der Leinwand, die körperliche Anwesenheit der Zuschauer und der Körper des Films per se verschmelzen innerhalb der Rezeption zu einem eigenständigen Bedeutungsraum, der – ist die thematische Konzeption des Films entsprechend ausgerichtet – zu einem Bedeutungsraum von Natur werden kann. Sprechen Spielfilme nicht allein über Natur, sondern überdies *durch* die Ausdrucksmöglichkeiten von Natur, generieren und vollziehen sie Naturerfahrungen. Die Bilder und Geräusche des Films, die eine Naturerfahrung erzählt, werden durch die leibliche Perzeption des Zuschauers aus der Diegese heraus in eine reale Situation überführt. Daraus folgt: Jede Rezeption der filmischen Aufzeichnung oder Projektion von Natur ist *echt*. Unabhängig vom fiktionalen Charakter der filmischen Geschichte schlägt ihre ästhetische und technische Vermittlung die Brücke in die Gegenwart des Zuschauers: Er *sieht* das undurchdringliche Blätterwerk eines Waldes auf der Bildfläche, er *hört* das Rauschen der Baumwipfel aus den Lautsprechern, er *fühlt* die Atmosphäre des audiovisuellen Arrangements im Zusammenspiel seiner Sinneseindrücke. Über die Erfahrung des Films macht der Zuschauer eine eigene Erfahrung, die zur selben Zeit indirekt und direkt ist. Indirekt, weil er sich nicht tatsächlich in der Natur befindet, der er gewahr wird, doch wiederum direkt, weil sein Gewahrwerden ein konkretes sensorisches Ereignis für ihn markiert. Sein Leib und damit die Natur, die er Böhme zufolge selbst ist,³⁴⁰ macht es ihm überhaupt erst möglich, den Film zu erfahren. Hier exemplifiziert sich das für die Programmatik dieser Arbeit konstitutive Verknüpfungsmoment phänomenologischer Filmtheorie und ökologischer Naturästhetik: Wenn Filme zuallererst leiblich erfahren werden, appellieren sie unmittelbar an den naturhaftesten Teil des Menschen und bergen in der Bewusstmachung dieses Umstands das Potenzial, effektiv an der Neuorientierung gesellschaftlicher Naturanschauung mitzuwirken.

Um die diesbezügliche Produktivkraft filmischer Naturerfahrung noch stärker zu verdeutlichen und wissenschaftlich zu legitimieren, gliedert sich das nachstehende

³⁴⁰ Vgl. z.B. Böhme 2002, S. 32: „Die Natur, die wir selbst sind, ist unser Leib.“ Siehe außerdem Böhme 2008, S. 156 sowie Böhme 1992b, S. 17.

Kapitel in vier Abschnitte, die durch ein Resümee mit Ausblick auf die spätere Filmanalyse abgeschlossen werden sollen. Über die Begriffskombinationen *Performanz und Fiktion*, *Immersion und Interaktion*, *Affektion und Emotion* sowie *Naturästhetik und Identität* werden film- und naturästhetische Überlegungen miteinander verbunden und in Relation auf die Zielsetzung des Forschungsprojekts diskutiert. Neben den schon besprochenen Positionen sollen fortführende Diskurse und Impulse den Argumentationsrahmen präzisieren und zusammengefasst die Basis für die Beantwortung folgender Leitfragen bilden:

- Ergänzt beziehungsweise verstärkt die körperliche Komponente der Filmwahrnehmung die intellektuelle Reflexion und Nachwirkung des Filmerlebnisses in Bezug auf das eigene Natur- und Selbstverständnis?
- Eröffnet die körperliche Adressierung des Zuschauers – also das durch die ästhetischen Mittel des Films erzeugte somatische (Mit-)Erleben der Natur – reelle Anschlüsse für eine Revision oder Modifikation bestehender Naturauffassungen?
- Können sich aus der filminternen Konfliktbeziehung „Mensch-Natur“ und ihrer ästhetischen Vermittlung Konsequenzen für die Welt- und Selbstanschauung des Zuschauers und damit auch für seine Handlungsorientierung ergeben?

Bei der Aufbereitung dieser Fragen sollen Böhmes Erwägungen in interdisziplinärer Perspektive ausgeweitet werden auf den Gegenstandsbereich des narrativen Films. Unter Einbezug performativer, affektiver und kommunikativer Prozesse sollen dessen naturästhetische Wirkdimensionen hinsichtlich seiner Fiktions- und Emotionsbildung, seiner interaktiven und immersiven Effekte sowie seiner kulturellen Identitätsstiftung bestimmt werden. Als fester und übergreifend konsumierter Bestandteil der sozialen Medienwelt können Spielfilme eine lebenspraktische Umsetzung einer ökologischen Ästhetik versprechen, nämlich dadurch, dass sie Böhmes Philosophieentwurf des „Sichbefindens in Umwelten“³⁴¹ durch die Vereinigung virtueller Naturerfahrung und leiblicher Selbsterfahrung temporär verwirklichen. Der Film als Umgebung, in der Wahrnehmung wahrgenommen wird, erzeugt Befindlichkeiten, die den physischen Regularitäten menschlicher Naturhaftigkeit entspringen. Um an dieser Stelle noch einmal auf Kracauer zu referieren, könnte man vielleicht sogar so weit gehen, dass Filme Natur im doppelten Sinne enthüllen: In der Erfahrung filmisch enthüllter Natur ist die Erfahrung der eigenen Natur obligat.

³⁴¹ Vgl. hierzu Kapitel 2 dieser Arbeit sowie explizit Böhme 1989, S. 9ff.

4.1 Performanz und Fiktion

Spielfilme konstruieren Erfahrungsräume, in denen nicht nur die Auslegung von Natur verhandelt wird, sondern gleicherweise die Begegnung mit ihr. Ihre ästhetische Gestaltung transportiert inhärente Bedeutungen, die Menschen der Natur zuschreiben und unter deren Einfluss sie ihr entgegentreten. Die Fiktion der Spielhandlung kann als performativer Akt der Wirklichkeitsbildung betrachtet werden, deren Glaubwürdigkeit durch die Form der Inszenierung bedingt ist: „Im gelingenden Fall einer Filmvorführung schreiben wir dem narrativen Geschehen auf der Leinwand eine eigene Form von Wirklichkeit zu (Fiktion), die uns unmittelbar affiziert. Wenn wir unberührt bleiben, gilt die filmische Performanz als misslungen.“³⁴² Ein wesentliches Erfordernis für die Auseinandersetzung von Fiktion und Wirklichkeit ist das ontologische Wissen darüber, was Fiktion und was Wirklichkeit ist. Spielfilme sind fiktional, das bedeutet, die Gesamtheit ihrer Darstellung steht laut Knut Hickethier – im Gegensatz zum Dokumentarfilm – „in keiner direkten Referenz zur Realität.“³⁴³ Es handelt sich um eine erfundene Erzählung, die unter Umständen auf reale Personen oder Ereignisse rekurriert, sich jedoch durch ihre inhaltliche Strukturierung, narrative Kohärenz und stilistische Inszenierung markant von einer Dokumentation oder einer Reportage unterscheidet.³⁴⁴ Dennoch integrieren Spielfilme Elemente der Wirklichkeit wie Orte, Landschaften, Menschen, Tiere und Phänomene, die ihre Zuschauer aus ihrer tatsächlichen Lebenswelt oder durch andere mediale Vermittlungen kennen.³⁴⁵ Auf diese Weise entwerfen Fiktionen *mögliche Welten*, denn wenn sie den Welt- und Medienerfahrungen ihrer Zuschauer sowohl entsprechen als auch konventionell folgen, erscheinen sie ihnen plausibel.³⁴⁶ Christiane Voss konstatiert Filme außerdem als fiktional „insofern sie uns *etwas unter den Bedingungen suspendierter Realitätsüberprüfungen als evident erscheinend darbieten*.“³⁴⁷ Daraus lässt sich festhalten: Der Erfolg der filmischen Fiktion (sowie das implizierte Zustandekommen einer Affektion) ist abhängig von ihrer Wahrscheinlichkeit, die sich wesentlich aus der Qualität der performativen (Re-)Präsentation speist.

³⁴² Voss, Christiane (2007): „Narrativität, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht.“ In: Bartsch et al. (Hrsg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Herbert von Halem, S. 312–329, S. 317.

³⁴³ Hickethier, Knut (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 183.

³⁴⁴ Vgl. hierzu weiterführend ebd., S. 183–192.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 184 u. 186.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 184.

³⁴⁷ Voss, Christiane (2009): „Fiktionale Immersion.“ In: Koch/Voss (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, S. 127–138, S. 128.

Ursprünglich angesiedelt in der Sprechakttheorie wurde der Ausdruck des *Performativen* insbesondere durch den Sprachphilosophen John L. Austin geprägt. Performative Äußerungen beinhalten seines Erachtens eine handlungspraktische Dimension, indem das, was im Sprechen benannt wird, zeitgleich vollzogen oder konkretisiert wird.³⁴⁸ Die akademische und diskursive Breitenwirkung des Begriffs erklärt sich zweifellos anhand seiner Mehrdeutigkeit und vielseitigen Verwendbarkeit, die seit seiner Einführung zwischen funktionaler und phänomenaler Bestimmung schwankt.³⁴⁹ In ihrem Werk *Ästhetik des Performativen* (2004) beleuchtet Erika Fischer-Lichte anhand der Arbeiten von Austin und Judith Butler die kulturwissenschaftliche Perspektivverlagerung von performativen Sprechakten zu performativen körperlichen Akten.³⁵⁰ In den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellt Fischer-Lichte den Begriff der Aufführung, den sie als entscheidende Parallele innerhalb Austins und Butlers Theorien identifiziert. Fischer-Lichte betrachtet eine Aufführung als „Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern“³⁵¹ und begreift die Zuschauer als teilnehmende Mitspieler, welche eine Aufführung durch ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung und ihre Reaktionen aktiv miterzeugen.³⁵²

Ogleich sich Fischer-Lichtes Ausführungen primär auf Theateraufführungen und Kunstperformances beziehen, bieten sie Anschlüsse für die Performativität des Films. So lässt sich der von ihr postulierte Ereignischarakter einer Aufführung durchaus auf die Vorführung eines Films übertragen,³⁵³ indem es sich bei dieser – man rufe sich vor allem Sobchack und Voss in Erinnerung – um einen multimodalen Akt leiblicher Kopräsenz handelt. Laut Fischer-Lichte *ereignet* sich eine Aufführung zwischen Akteuren und Zuschauern und wird gemeinsam von ihnen hervorgebracht.³⁵⁴ Insofern ist jede Aufführung, auch die eines Filmes, an die Präsenz eines oder mehrerer Zuschauer gebunden, nur durch ihn oder sie kann sich ihre sinnliche und semantische Wirkung

³⁴⁸ Vgl. hierzu Austin, John L. (1979): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam, S. 27ff.

³⁴⁹ Vgl. Wirth, Uwe (2002): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illuktion, Iteration und Indexikalität.“ In: Ders. (Hrsg): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–60, S. 9f.

³⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2017): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 31–42.

³⁵¹ Ebd., S. 47.

³⁵² Vgl. ebd.

³⁵³ Sicherlich können in diesem Punkt oppositäre Auffassungen vertreten werden, indem man sich auf die Wiederholbarkeit filmischer Vorführungen beruft, wodurch ihre Projektion der Einmaligkeit entbehrt und stattdessen lediglich reproduziert wird (man denke u.a. an Walter Benjamin). Dem ist wiederum entgegenzusetzen, dass jede Vorführung eines Films als eigenständige Rezeptionssituation und stets abweichendes Aufführungsdispositiv betrachtet werden kann (vgl. z.B. Judith Butler oder Jacques Derrida).

³⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 47.

entfalten. Die Anwesenheit des Zuschauers wird damit für die Emergenz von Bedeutung, die durch Wahrnehmung entsteht, konstitutiv.³⁵⁵ Ein weiterer Anknüpfungspunkt für die Performativität des Filmischen kann über Fischer-Lichtes Definition der Inszenierung erfolgen. Fischer-Lichte konstatiert ihre Aufgabe darin, „Bewegung in Erscheinung treten zu lassen, sie gegenwärtig werden zu lassen.“³⁵⁶ Die Inszenierung liegt jeder Aufführung zugrunde, sie legt fest, was zu welchem Zeitpunkt, an welchem Ort und auf welche Weise phänomenal vermittelt werden soll.

Inszenierung lässt sich [...] in der Tat als eine Erzeugungsstrategie bestimmen, nach der in der Aufführung die Gegenwart von Erscheinungen als eine flüchtige, ephemere in einer bestimmten zeitlichen Abfolge und in bestimmten räumlichen Konstellationen performativ hervorgebracht und präsentiert werden soll.³⁵⁷

Die filmische Wiedergabe eines Sujets, einer Geschichte, setzt das geschilderte Geschehen in Bewegung und macht es im Moment seiner Rezeption gegenwärtig. Nach Fischer-Lichte entwirft eine Inszenierung die Situation, in der sich während der Aufführung etwas ereignet.³⁵⁸ Im Augenblick der Filmanschauung erlebt der Zuschauer die durch die Inszenierung bestimmten Bildabfolgen, ihre visuelle Gestaltung und ihre tonale Begleitung. Er sieht Figuren, die von Akteuren verkörpert werden und daher zur selben Zeit narrativ wie performativ sind: Sie erzählen und vollziehen Handlungen. Hickethier lokalisiert die Performativität des filmischen Bildes sogar grundlegend in seiner Zweidimensionalität: „Es zeigt und präsentiert etwas. Das Präsentative wird über das Zeigen von Bewegungen performativ.“³⁵⁹ Demnach artikuliert sich die performative Körperlichkeit des Films nicht allein über die phänomenale Leiblichkeit der Akteure, sondern ebenso durch die materiale Beschaffenheit der Bilder, ihre Strukturierung und ihre Komposition. Kinematografische Repräsentation ist in dieser Konsequenz a priori performativ.

Natur, die im Spielfilm gezeigt wird, ist Bestandteil einer Inszenierung, einer Narration und einer Fiktion. Sie wird ästhetisch arrangiert und in Szene gesetzt, um etwas zu erzählen, das wiederum einem fiktionserzeugenden Zeichennetz angehört. Im Rekurs auf Gertrud Koch sollen unter ästhetischen Fiktionen diejenigen Fiktionsbildungen verstanden werden, welche als in sich geschlossene Konstrukte Wirklichkeitsmomente generieren, „die sich nicht aus der Abbildungsfunktion ergeben, sondern die in der

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 245f.

³⁵⁶ Ebd., S. 323.

³⁵⁷ Ebd., S. 325f.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 328.

³⁵⁹ Hickethier 2012, S. 39.

Organisation ihres Materials sinnlich wahrnehmbare Perspektiven eröffnen, die mit der Modulierung der Perspektive auf [das] Denken/Fühlen einwirken.“³⁶⁰ Die Dramaturgie des filmischen Geschehens, seine Kohärenz und perspektivische Anordnung umgreifen somit zentrale Elemente der Fiktion, die sich über die performative Vermittlung des Materials evolviert. Um den Zuschauer sinnlich und emotional zu berühren, ihn affektiv in die Aufführung und die empfundene Gegenwart des Films zu integrieren, verlaufen Ästhetik und Narration Hand in Hand. Die Fiktion, die währenddessen entsteht, kann einerseits als Hypothese über eine mögliche Welt sowie andererseits über die konkrete empirische Welt fungieren.³⁶¹ Genauso verhält es sich mit der Natur im Film. Als integraler Gegenstand einer fiktiven Geschichte ist sie die Antizipation einer in Erwägung gezogenen Observanz, deren Wahrscheinlichkeit ihren Erscheinungsweisen als faktische Existenz entspringt. Koch interpretiert Fiktion als bilateralen Vorgang, an dem der Zuschauer maßgeblich partizipiert.

Fiktion bedeutet ein prozessuales Verfahren einer doppelten Fiktionalisierung, denn auch der Zuschauer fiktionalisiert sich, indem er sich im Film neu erfindet. Voraussetzung hierzu ist die Spannung, die zwischen dem empirisch Möglichen und dem gedanklich Virtuellen des Symbolischen besteht.³⁶²

Anhand dieser Aussage exemplifiziert sich nicht nur das interaktionale Verhältnis von Illusion und Wirklichkeit, welches einer Fiktion ihre Dynamik und Überzeugungskraft verleiht, sondern gleichwohl die substanzielle Rolle des Zuschauers bei der *Sinn-Bildung* des Films.³⁶³ Dadurch, dass der Zuschauer sich leiblich auf den Film einlässt, legt er den Grundstein für die performative Wirksamkeit der Fiktion, von der er somatisch und emotional affiziert wird. Seine körperliche und geistige Auslieferung an das Filmgeschehen ist wesentlich für die Emphase der Fiktion verantwortlich. Christiane Voss spricht in diesem Kontext von „multiimmersiven Einlassungen“, durch die „jede Filmfiktion ihren eigenen imaginären Index [erhält], aus dem sich schließlich ihre rezeptionsabhängige, ephemere Realität speist.“³⁶⁴ Die performativen Merkmale des Films (Bewegung, Körper und Sinnlichkeit) sprechen das affektive Gedächtnis des Zuschauers an und provozieren expressive Reaktionen. Diese Reaktionen können individuell divergieren und sind stets abhängig von der jeweiligen Sozialisation, aber

³⁶⁰ Koch, Gertrud (2009): „Tun oder so tun als ob? – alternative Strategien des Filmischen.“ In: Koch/Voss (Hrsg.): „*Es ist, als ob.*“ *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, S. 139–150, S. 141.

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Ebd., S. 150.

³⁶³ „Sinn-Bildung“ hier als zugleich affektiv-sinnlicher und bedeutungskonstruierender Prozess.

³⁶⁴ Vgl. Voss 2009, S. 138.

auch von der Rezeptionshaltung des Zuschauers.³⁶⁵ In ihr manifestiert sich die letzte Bedingung für das Ereignis der audiovisuellen Fiktion, das performativ eingeleitet und durch die teilnehmende Resonanz des Zuschauers vollendet wird. Man kann sagen: Die illusionären Wirkungen eines Films setzen die perzeptive Zuwendung seiner Rezipienten voraus. Koch unterteilt die performativen Ebenen des filmischen Bewegtbildes in physiologische, technische und pragmatische Kompetenzfelder.³⁶⁶ Dabei stellt sie die bildgebende Projektion der Kamera und die menschliche Fähigkeit der Aufnahme und Verarbeitung optischer Reize in einen untrennbaren Zusammenhang. Die Filmvorführung lässt sich ihren Worten nach „als Aufführung beschreiben, in der die Kompetenz zum Bewegungssehen und zur Erzeugung von Bewegungsbildern performativ umgesetzt wird. In der Aufführung wird ein Wahrnehmungsakt im Zuschauer hervorgebracht.“³⁶⁷ Des Weiteren wirft sie die Frage nach den pragmatischen Impulsen der filmischen Wahrnehmung auf, das heißt, *was* wird gezeigt beziehungsweise *was* wird gesehen und *was* wird dadurch ausgesagt? In Bezug auf den handlungstheoretischen Aspekt des Performativen kommt Koch zu dem Schluss, „Filme [...] als kulturelle Äußerungen [...] aufzufassen, die uns eine Welt zur Ansicht bringen, auf die wir uns kommunikativ einlassen sollen – so sollen wir die Welt sehen, wenn wir uns die Perspektiven eines Films aneignen.“³⁶⁸ Natur, die in einem Spielfilm als bewegtes Bild gezeigt und von einem Zuschauer gesehen wird, ist dahingehend perspektivisch präsent.

Das Bild ist in gewisser Weise das Wirklichwerdenlassen, Erzeugen des Wirklichen im Bild. In ihm sehen wir nicht nur etwas, sondern in ihm zeigt sich etwas. Die Kunst des Bildes besteht darin, das Sichzeigen, Sichöffnen, Sichmanifestieren des Wirklichen sehen zu lassen.³⁶⁹

Im Zustandekommen von Wirklichkeit ist immer und zugleich eine Bedeutung impliziert. Filmisch repräsentierte und produzierte Natur erscheint gegenwärtig als etwas, das Sinn macht und Sinn bildet. Innerhalb und außerhalb des Films konstituiert sich die gezeigte und gesehene Natur als Aussage über Natur, die die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit performativ überschreitet.

³⁶⁵ Vgl. Stiglegger, Marcus (2015): „Performative Film/Körper. Die entfesselte Kamera als Signum eines performativen Kinos in *Gaspar Noés Enter the Void*.“ In: Grabbe et al. (Hrsg.): *Bild und Interface. Zur sinnlichen Wahrnehmung digitaler Visualität*. Darmstadt: BÜCHNER, S. 107-121, S. 108.

³⁶⁶ Vgl. Koch, Gertrud (2011): „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“ In: Schwarte (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Wilhelm Fink, S. 230–245, S. 234ff.

³⁶⁷ Ebd., S. 239.

³⁶⁸ Ebd., S. 243.

³⁶⁹ Angehrn, Emil (2011): „Bildperformanz und Sinnbildung.“ In: Schwarte (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Wilhelm Fink, S. 90–109, S. 93.

4.2 Immersion und Interaktion

In den vorausgegangenen Erläuterungen wurde inzwischen wiederholt von *Immersion* oder *immersiven* Effekten gesprochen, ohne die Bewandnis dieser Ausdrücke umfassend zu erklären. Der ursprünglich aus dem englischen Sprachgebrauch stammende Begriff der „Immersion“ ist in der deutschen Film- und Medienwissenschaft vergleichsweise jung und wird überwiegend als Synonym für eine Illudierungs- bzw. Einfühlungserfahrung gebraucht.³⁷⁰ Die Illudierung kann als prozessualer Vorgang der Illusionsbildung während der Filmwahrnehmung verstanden werden, der die imaginierende Teilhabe am filmischen Geschehen umschreibt. Der Zuschauer taucht gewissermaßen in die Matrix des Films ein – ein Verhalten, das sich ebenso durch seine Rezeptionshaltung wie durch seine Rezeptionssituation bedingt.

Die Wirkungsmacht insbesondere von narrativen Filmen besteht darin, mit der Evidenz des „Es ist so“ zu erscheinen. Diesem indikativischen Realitätseindruck des Films entspricht eine Rezeptionshaltung der zugewandten Feststellung seines Soseins. Wird ein Großteil der Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Umgebung abgezogen und ganz auf das Artefakt gelenkt, kann man von fiktionaler Immersion sprechen.³⁷¹

Immersionen verleihen dem Betrachter eine körperlich-geistige Nähe zum Filmgeschehen. Laut Christiane Voss sind sie in dieser Eigenschaft stets episodisch und nicht dispositionell.³⁷² Das heißt, eine Immersion ist ein vorübergehendes, instabiles und variables Phänomen, das nur im Zuge einer gerichteten Rezeption auftreten kann. Voss definiert Immersion als „aufmerksame Fokussierung eines Ereignisses oder Gegenstandes *ad actu*. Diese Aktualisierung gleicht die distanzierenden Fiktionsmarkierungen des ‚Als-ob‘ auf der Erlebnisebene aus.“³⁷³ Abhängig vom jeweiligen Medium divergiert die phänomenale Präsenz des fokussierten Materials, sodass im Gegensatz zur simultanen Struktur eines Gemäldes oder einer Fotografie, die filmische Audiovision einer temporalen Ordnung folgt, deren Gegenwärtigkeit durch die sukzessive Verfolgung der bewegten Bild-Ton-Sequenzen entsteht. Der Realitätseindruck eines Films bestimmt sich somit durch seinen „sequenziellen Ereignischarakter“.³⁷⁴ Obwohl die Konstruktion spielfilmischer Welten notwendigen Regeln der Kohärenz und Logik unterliegt, ist ihre grundlegende Konzeption dynamisch

³⁷⁰ Vgl. Curtis, Robin (2008): „Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder.“ In: *Montage/AV*. Bd. 17, Nr. 2, S. 89–107, S. 89.

³⁷¹ Voss 2009, S. 127.

³⁷² Vgl. ebd., S. 128.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl. ebd.

und offen. Das Vorhaben, die Entwicklung und der Ausgang einer filmischen Erzählung bleiben bis zu zuletzt ungewiss. Den Zugang zum geschilderten Geschehen konstatiert Voss als „spekulative Verkörperung einer immersiv erfahrenen Fiktion.“³⁷⁵ Im Rückgriff auf Kapitel 3.5 verläuft die filmische Illusionsbildung über den phänomenalen Resonanzkörper des Zuschauers, aufgrund dessen die audiovisuelle Projektion ihre sinnliche Manifestation erhält. Die imaginierte Evidenz des Filmischen konstituiert sich durch das Zusammenspiel von kognitiven, affektiven und synästhetischen Reaktionen, weshalb Immersion ebenfalls multidimensional gedacht werden muss.³⁷⁶

Immersion erweist sich [...] nicht als ein psychologisch eindeutig bestimmbarer Zustand. Vielmehr sind wir auf verschiedenen geistigen und somatischen Ebenen unseres Bewusstseins durch die multimedialen Filme ansprechbar, so dass unsere Verstrickungen mit ihnen immer schon multiimmersiv ausfallen.³⁷⁷

Betrachtet man Immersion als rezeptive Vereinnahmung durch ein fiktionales Medium, erfordert diese Vereinnahmung eine leibliche Interaktion mit dem Medium. Das bedeutet, die Wahrnehmung des Zuschauers muss auf den Film gelenkt sein, um die Wirkungen des illusionsstiftenden Instrumentariums überhaupt erst zu ermöglichen. In seiner Performativität und Narrativität stellt der Film das Fundament einer ästhetischen Erfahrung, die während seiner Rezeption vollzogen wird. Durch die perzeptive Imaginationsleistung des Zuschauers entfaltet sich das Filmgeschehen über die Leinwand hinaus und wird zum subjektiven Erlebnisraum. Robin Curtis versteht Immersion deshalb nicht lediglich als Resultat physischer und psychischer Empathie, sondern gleichermaßen als Folge einer temporären Aufgabe der eigenen Körperlichkeit.

Mir scheint jedoch, dass die Multimodalität der Wahrnehmung und die dadurch entstehende somatische Involvierung nicht allein für die Immersionseffekte zuständig sein können. Die Immersion ist zugleich mehr und auch weniger – sie ist nicht nur das Ergebnis verblüffender somatischer Effekte, die auf die Leiblichkeit des Subjekts verweisen, sie ist zugleich auch mit einer Übertragung des Selbst verbunden, das dann die Erfahrung eines entkörperlichten Daseins offenlegen kann.³⁷⁸

In Erinnerung an das Konzept des Leihkörpers erscheint diese Annahme durchaus plausibel. Die raumzeitliche ästhetische Qualität des Rezeptionsvorgangs ließe demnach neben dem Bewusstsein der realen Umgebung (Kinosaal, Vorführungsort) auch die bewusste Empfindung der eigenen materiellen Anwesenheit zurücktreten. Das leibliche Selbst ginge auf in der kontemplativen Erfahrung des Films.

³⁷⁵ Voss. 2009, S. 129.

³⁷⁶ Vgl. ebd.

³⁷⁷ Ebd., S. 137.

³⁷⁸ Curtis 2008, S. 98.

Ohne zu diesem Zeitpunkt schon den Begriff der Immersion zu benutzen, betont Balázs in seiner Schrift *Zur Kunstphilosophie des Films* (1938) bereits die Grenzauflösung der räumlichen Rezeptionssituation und die automatische Bewusstseinsverengung innerhalb der Filmanschauung.

Die bewegliche Kamera nimmt mein Auge, *und damit mein Bewußtsein*, mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum der Handlung hinein. Ich sehe nichts von außen. Ich sehe alles so, wie die handelnden Personen es sehen müssen. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und dadurch verwickelt in seine Handlung. Ich gehe mit, ich fahre mit, ich stürze mit – obwohl ich körperlich auf demselben Platz bleibe.³⁷⁹

Infolge seiner szenischen Darstellungsmethoden – wechselnde Perspektiven, wechselnde Distanzen, wechselnde Einstellungen – überwindet der Film die in der klassischen Ästhetik verankerte Isolierung des Betrachters, indem er allein durch seine formalen Prinzipien die in sich geschlossene Totalität des Kunstwerks über den Rahmen der Leinwand hinaus aufsprengt.³⁸⁰ Der Zuschauer eines Theaterstücks sieht jede Szene aus einer invariablen, positionalen Entfernung, weder sein Standpunkt noch die Größenverhältnisse, die sich durch seine Sicht auf die Bühne ergeben, verändern sich. Nicht anders verhält es sich bei der Betrachtung eines Gemäldes oder einer Fotografie, deren eindimensionale Bildsprachen buchstäblich noch weniger Bewegungsfreiheit zulassen. Diese Beschränkung hebt der Film in seiner Erweiterung des rezeptiven Erfahrungsbereichs auf. Seine performativen Gestaltungsmittel (Kadrierung, Montage, Einstellungsgrößen, Kamerafahrten, Schwenks etc.) stellen eine Beziehung zum Zuschauer her, die ihm das Gefühl geben kann, sich inmitten der kinematografischen Komposition zu befinden.³⁸¹ Nichtsdestotrotz fordern bildliche Absenzen und temporale Auslassungen seine aktive Überbrückungsleistung in der imaginären Vervollständigung des Geschehens, denn nicht alles, was ein Film zeigt und erzählt, ist tatsächlich sicht- oder hörbar. Der Zuschauer rekonstruiert und füllt diese Leerstellen mithilfe seiner Vorstellung, der eine kinetisch-affektive Einfühlung in die filmische Welt vorausgeht: „In seiner Interaktion mit dem Leinwandgeschehen wird der Zuschauer zur bedeutungsverändernden und das heißt auch illusionsbildenden Instanz des Kinos.“³⁸²

³⁷⁹ Balázs, Béla (2003): „Zur Kunstphilosophie des Films.“ In: Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 201–223, S. S. 212.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 211f. Mit „klassischer Ästhetik“ ist hier das von Balázs erwähnte Grundprinzip der europäischen Ästhetik und Kunstphilosophie gemeint, nach dem jedes Kunstwerk einen geschlossenen und äußerlich unzugänglichen Mikrokosmos mit eigenen Gesetzen und eigener Homogenität statuiert.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 208ff.

³⁸² Voss 2007, S. 321.

Bernhard Waldenfels beschreibt den menschlichen Leib „als Medium, das durchlässig ist für anderes wie Licht und Luft, als Organ, mittels dessen wir anderes erreichen und anderes uns erreicht.“³⁸³ Als dynamische Struktur ist der Leib verantwortlich für die Verständigung mit dem, was von außen einwirkt, und für das, was nach außen dringt. Er ist in diesem Sinne ebenso Adressat wie Sender für alle Informationen und Wahrnehmungen, die leiblich ausgestrahlt und empfangen werden. Im Vorgang der Filmrezeption entsteht zwischen Filmkörper und Zuschauerkörper eine zwischenleibliche Kommunikationssituation, in der filmischer Ausdruck und rezeptiver Eindruck eine sinnliche Interaktion eingehen. Diese Interaktion beruht auf synästhetischen Prozessen, indem sich die audiovisuelle, performative Darbietung über verschiedene, parallel verlaufende sensuelle Ebenen vermittelt und wiederum auf verschiedenen sensuellen Ebenen gleichzeitig aufgenommen wird.

Dem Wortsinn nach bedeutet Synästhesie Mitwahrnehmung und Mitempfinden. Es gehört zur gewöhnlichen Erfahrung, daß wir in der aktuellen Wahrnehmung vieles mitwahrnehmen, was nur mit anderen Sinnen selbst wahrgenommen oder empfunden werden könnte.³⁸⁴

Die filmästhetische Übertragung von optischen und akustischen Reizen wird durch den Zuschauer korrespondierend wahrgenommen und stimuliert Sinnesempfindungen, die über die Erfassung von Bild und Ton hinausgehen. Hier ist es hilfreich, nochmals auf den Begriff der Atmosphäre zurückzugreifen. Die Erfahrung einer filmischen Atmosphäre äußert sich als gesamtleibliches Stimmungsgefühl, das zwar durch audiovisuelle Mittel erzeugt wurde, jedoch weitaus mehr Dimensionen umfasst als das synchrone Hören und Sehen einer figurativen Präsentation: „[...] Synästhesie im spezifischen Sinne meint mehr als das gewöhnliche Miteinander verschiedener Sinnessphären. Sie meint ein heteromodales Wahrnehmen oder Empfinden [...]“.³⁸⁵ Im Verweis auf Böhmes Charakterisierung der Atmosphäre als Beziehung von Umgebungsqualität und menschlichem Befinden lässt sich schlussfolgern, dass kinematografisch geschaffene Atmosphären synästhetische Verbindungen zwischen Film und Zuschauer hervorrufen, durch die sich Letzterer leiblich in das Leinwandgeschehen einfühlen kann. Seine affektive Interaktion mit dem Wahrgenommenen initiiert seine Immersion, in der Trennung zwischen Zuschauerraum und diegetischem Raum vorübergehend zurücktritt.

³⁸³ Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 20f.

³⁸⁴ Ebd., S. 58.

³⁸⁵ Ebd.

Spielfilmische Szenarien, die sich mit und durch Natur performativ unterbreiten, entfalten dispositive Atmosphären, im Zuge derer Rezipienten transgressiv an der verkörperten Naturerfahrung partizipieren. Durch ihre intermodale Resonanz auf das audiovisuelle Erlebnis versetzen sie sich in die Fiktion hinein und werden zu individuellen Mitgestaltern der illusionären Wirklichkeit. Individuell, da Menschen über unterschiedliche Erkenntnisschätze, Konnotationen und Wahrnehmungsprioritäten verfügen, die ihre Immersionserfahrungen beeinflussen. Es wäre deshalb falsch zu sagen, dass eine filmische Naturvermittlung bei jedem Zuschauer die gleichen Illudierungsmomente und solcherweise analoge Bedeutungsanschlüsse anstößt. Filme materialisieren eine projizierte Welt, die sich mimetisch zur vorfilmischen Welt verhält. Deren empirische Realität konstruiert sich durch kollektives, aber auch persönliches Wissen. Ästhetische Naturerfahrungen, die mithilfe filmischer Illusionswirkungen entstehen, sind in ihrer Substanz und Tragweite gewiss nicht allgemeingültig übertragbar. Vollzogen werden sie jedoch immer über die Gegebenheit des menschlichen Leibes und erlangen dadurch universelle Fassbarkeit. Als Natur, die er selbst ist, kommuniziert der Zuschauer mit der fiktiven Natur des Films, sodass jede Immersion auf seine eigene Natur zurückgeht.

4.3 Affektion und Emotion

Die immersiven Zugkräfte filmisch erzählter Naturbegegnungen steuern die affektive und emotionale Befindlichkeit des Zuschauers. Als ästhetische Erfahrungsmodi implizieren Filme potenzielle Selbstbezüge, auf die sich der Zuschauer reflexiv beziehen kann.³⁸⁶

In der inszenierten, der gestalteten Zeit des Films entsteht für den Zuschauer ein Raum der permanenten Modulation des Wahrgenommenen, der erinnerten Anklänge und Allusionen, der Korrespondenzen zwischen Empfundem und Bedeutetem, der Traversen zwischen Perzeption, Affektion und Kognition.³⁸⁷

Mit besonderem Augenmerk auf den Begriff der Affektion und dessen Importanz für die Evokation von Gefühlen soll im Folgenden die rezeptive Ansteckung und Berührung durch den Film präzisiert werden. In seiner sinnlich kommunikativen Aufnahmehaltung wird der Zuschauer zum teilnehmenden Co-Akteur und stellt durch seine kontemporären

³⁸⁶ Kappelhoff, Hermann (2007): „Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie.“ In: Bartsch et al. (Hrsg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Herbert von Halem, S. 297–311, S. 311.

³⁸⁷ Kappelhoff 2007, S. 311.

Gemütsbewegungen eine Verbindung zum erzählten Geschehen her. Filmische Gestaltungsmittel unterstützen die Narration und generieren emphatische Momente der Affizierung. In Anlehnung an Henri Bergson beschreibt Gilles Deleuze den Affekt als einen Bewegungsimpuls auf einen Empfindungsnerv.³⁸⁸ Er erklärt fernerhin: „Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, das ihn ausdrückt [...]“.³⁸⁹ Affekte werden in bestimmten Zuständen verkörpert, die auf raumzeitlichen Festlegungen sowie der Verbindung von Objekten und Personen beruhen. Im Film werden durch ästhetische Schlüsselcodes (z. B. Großaufnahmen von Gesichtern oder akustische Signalisierungen) Affekte artikuliert, die als impulsive Reize auf den Wahrnehmungsapparat des Zuschauers wirken und dort gleichermaßen affektive Stimulationen auslösen. Die expressive Entgrenzung der innerfilmischen Dispositionen auf das leibliche Verhalten des Zuschauers markiert dabei die Basis für dessen emotionale Einbindung.

Es ist diese affektiv-somatisch fundierte Übertretung der Grenze zwischen Leinwandgeschehen und Zuschauerkörper, welche die Grundlage für eine auch anspruchsvollere *emotionale* Teilhabe im engeren Sinne am Kino bildet, das heißt zur Mobilisierung von solchen komplexen Affekten wie Trauer, Schamgefühl, Wut, Freude etc. angesichts eines Filmgeschehens führt.³⁹⁰

Einen wesentlichen Beitrag zur Emotionalisierung des Zuschauers leisten die Figuren, die das narrative Geschehen entwickeln und austragen. Fiktionale Filmgeschichten bestehen daraus, dass Figuren in ihnen handeln, dass ihnen Ereignisse widerfahren und sie auf diese Ereignisse reagieren. Figuren sind immer in das affektive Feld eines Films eingebettet.³⁹¹ Jens Eder unterscheidet filmische Figuren von anderen Elementen der erzählten Welt durch ihr „intentionales (objektbezogenes) Innenleben [...], durch ihre Wahrnehmungen, Gedanken, Motive oder Gefühle.“³⁹² Davon ausgehend definiert er sie „als wiedererkennbare fiktive Wesen mit einem Innenleben [...], die als kommunikativ konstruierte Artefakte existieren.“³⁹³ Weiterhin hält er die Wahrnehmung von Figuren als denkende, fühlende und handelnde Wesen in mehrerer Hinsicht für den wichtigsten Aspekt der Filmrezeption.³⁹⁴ Ein Großteil ihrer psychologischen Wirkungsmacht beruht

³⁸⁸ Vgl. Deleuze 2013, S. 123.

³⁸⁹ Ebd., S. 136.

³⁹⁰ Voss 2007, S. 321.

³⁹¹ Das affektive Feld umfasst den gesamten Bereich aller affektiven Phänomene, die ein Film beim Zuschauer hervorruft oder hervorrufen soll. Vgl. hierzu Eder, Jens (2005): „Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren.“ In: Brütsch et al. (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität im Film*. Marburg: Schüren, S. 225–242, S. 228.

³⁹² Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, S. 707.

³⁹³ Ebd. S. 708.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 713.

Eder zufolge auf der Fähigkeit von Filmen, verschiedene Arten der Nähe und Distanz zu ihren Charakteren aufzubauen und miteinander zu verknüpfen.³⁹⁵ Sie fungieren in dieser Weise als „Stimulussysteme [...], die Gefühle auslösen und steuern.“³⁹⁶ Murray Smith vertritt die Ansicht, dass die emotionalen Reaktionen des Zuschauers auf die fiktionalen Charaktere einen Schlüsselpunkt der Filmerfahrung markieren: „The fundamental experience for the spectator is the perception of narrative action through identification with subject positions instantiated by characters.“³⁹⁷ Smith stellt sich außerdem die Frage, welche Mechanismen der Filmerzählung für diese Reaktionen verantwortlich sind, und schlägt zur Analyse von Charakteren ein umfassendes Modell vor. Er geht davon aus, dass fiktionale Erzählungen drei Ebenen der imaginativen Auseinandersetzung mit Figuren hervorrufen, die gemeinsam die von ihm sogenannte „Struktur der Sympathie“ bilden.³⁹⁸ Diese drei Ebenen unterteilt Smith in *Recognition*, *Alignment* und *Allegiance*.³⁹⁹ Auf der ersten Ebene der *Recognition* konstruiert der Zuschauer mithilfe der filmischen Informationen die Persönlichkeit und die charakterlichen Eigenschaften einer Figur. Mit *Alignment* bezeichnet Smith den Prozess, durch den der Zuschauer zu den Figuren in eine bestimmte Beziehung gesetzt wird, indem er Zugang zu ihren Handlungen, ihrem Wissen und ihren Gefühlen erhält. Der Begriff *Allegiance* bezieht sich auf die anschließende emotionale Anteilnahme und die moralische Bewertung eines Charakters durch den Zuschauer.⁴⁰⁰ Die Anteilnahme an Figuren wird in der Filmtheorie auch häufig mit dem Terminus der Empathie charakterisiert, welcher sich nicht nur unter dem bereits dargelegten Kriterium des Somatischen präzedieren lässt.

Empathie wird als ein facettenreicher Prozess affektiver Perspektivüberlagerung aufgefasst, der mit anderen Vorgängen der Filmrezeption auf vielfältige Weisen interagiert. Sie manifestiert sich in einer partiellen Überschneidung des affektiven Erlebens von Zuschauern und dargestellten Akteuren, ihrer Affekte, Emotionen und Gefühle [...].⁴⁰¹

Einige Filme mediatisieren ein Verständnis der Erlebnisweisen anderer Personen, das weder durch Alltagserfahrungen noch andere Medien äquivalent zu erlangen ist.⁴⁰² Eder konzentriert sich daher hauptsächlich auf das Empathisieren mit Figuren und stellt das

³⁹⁵ Eder, Jens (2006): „Imaginative Nähe zu Figuren.“ In: *Montage/AV*. Bd. 15, Nr.2, S. 135–160, S. 138.

³⁹⁶ Eder 2005, S. 225.

³⁹⁷ Smith, Murray: Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, S. 78.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 75.

³⁹⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 82ff.

⁴⁰¹ Eder, Jens (2017): „Empathie und existenzielle Gefühle im Film.“ In: Hagener/Vendrell Verran (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 237–269, S. 238.

⁴⁰² Vgl. ebd.

affektive Mitempfinden ihrer Erfahrungen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Unter Empathie versteht er prinzipiell „einen Prozess der Annäherung eigener Gefühle an die Gefühle anderer Personen.“⁴⁰³ Als „mitfühlende Simulation der Situation beobachteter Akteure [findet Empathie] immer dann statt, wenn ein Film entsprechende Reize (beispielsweise Körperbewegungen, Gesichtsausdrücke oder Zielobjekte) visuell oder akustisch hervorhebt.“⁴⁰⁴

Durch die Wechselseitigkeit von vorbewusstem Mitfühlen und bewusster Annäherung mobilisieren Filme bemerkenswerte Empathieleistungen, die je nach Habitus des Films und der Perspektivenbeweglichkeit des Zuschauers eine unterschiedliche Intensität, Tiefe, Genauigkeit und Nachhaltigkeit erreichen können. Damit ist gemeint, wie greifbar die Gefühle für den Zuschauer tatsächlich sind, wie sehr sie denen der Figuren gleichen und wie langfristig sie außerhalb der Rezeption forciert werden können.⁴⁰⁵ Eder differenziert zwischen vier Formen der Empathie im Film, welche vielfach zusammenhängen: Die somatische, situierte, projektive und imaginative Empathie.⁴⁰⁶ Die *somatische Empathie* verlangt Eder zufolge eine reizintensive, realistische Darstellung der körperlichen Handlungen oder des mimischen, gestischen und stimmlichen Ausdrucks der Akteure, deren Körperverhalten durch Montage, Bild- und Tongestaltung betont wird. Bei der *situierten Empathie* sprechen Figur und Zuschauer mit konvergierenden Emotionen auf die Eigenschaften einer von beiden erfassten Situation an. Ausschlaggebend ist in diesem Fall, dass die Reizbewertungen der Figur denen des Zuschauers ähneln oder vergleichbare Gefühle motivieren. Momente der *projektiven Empathie* werden ebenfalls durch expressive Filmelemente verursacht, wirken jedoch nicht synchron auf die beobachteten Akteure. Die Teile der geschilderten Welt, die von der Figur selbst nicht wahrgenommen werden (Erzählkommentare, außerdiegetische Musik, Sounddesign, Bildtexturen, Kamerabewegungen, Schnitt etc.), können bei den Zuschauern Gefühle evozieren, die ebenso den handelnden Figuren unterstellt werden. Im Gegensatz zu den unbewussten und unwillkürlichen Entwicklungen der ersten drei Empathieformen erfordert die *imaginative Empathie*, dass der Zuschauer sich aktiv in die Lage der Figur hineinversetzt. Ihre Wahrnehmungen, Einstellungen, Gefühle und Wünsche werden internalisiert und mit eigenen Informationsvergaben verflochten.

⁴⁰³ Ebd., S. 243.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 245.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 254f.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu und zur folgenden Beschreibung der vier von Eder definierten Empathie-Formen: Eder 2017, S. 257–261.

Die aktive Annäherung an die Figurenperspektive kann alle Aspekte dieser Perspektive betreffen und sämtliche Formen des Fremdverstehens können dabei zum Einsatz kommen: Simulation, alltagspsychologisches Erschließen, Aktivierung eigener Erinnerungen, erklärende Mikronarrationen etc. Oft kann nur durch solche Verstehensbewegungen eine tiefe, genaue und nachhaltige Empathie erreicht werden.⁴⁰⁷

Die Nähe zu Figuren bedingt sich unter anderem durch ihre Authentisierung und Kontextualisierung in der Narration, den empfundenen Realismus der fiktiven Welt sowie die Immersion des Zuschauers.⁴⁰⁸ Die Summe der *somatischen, situierten, projektiven* und *imaginativen* Anteilnahme konstituiert die rezeptive Identifikation mit den Akteuren des Films, worüber die dialogische Interpretation der narrativen und ästhetischen Vorgänge selbstreflexiven Bezug erhält.

Über die Figuren und die erzählte Handlung als Relais werden die Zuschauer eingeladen, verschiedenen partielle Identifikationen mit Figuren bzw. ihren Eigenschaften, Haltungen etc. einzugehen. Diese Identifikationen gewinnen ihre Bedeutung aus dem Zusammenhang kultureller Diskurse. Dies passiert nicht automatisch, sondern ist davon abhängig, daß die Identifikationsangebote schon existente Wünsche der Zuschauer und Zuschauerinnen ansprechen. Aus dem Geflecht der möglichen Bedeutungen *konstruieren* die Zuschauer – bewußt oder unbewußt – ihr Verständnis des Films und ihr emotionales Filmerlebnis.⁴⁰⁹

Das Empathisieren mit filmischen Figuren vermittelt nicht nur einen internen Zugang zum Innenleben der Charaktere, sondern darüber hinaus grundsätzliche Einblicke in die psychischen Mechanismen anderer Menschen. Daraus resultiert erneut die Vermutung, dass zwischen (Film-)Kunst und Realität keine unüberwindbare Barriere besteht und dass die Auseinandersetzung mit filmischen Werken Erkenntnisse über das konkrete Leben beherbergen kann.⁴¹⁰ Die emotionale und mentale Identifikation mit Figuren verläuft immer in Interaktion mit außerfilmischen Diskursen, welche die Situationen und Handlungen der Figuren determinieren und mit einem spezifischen Ideengehalt versehen.⁴¹¹ Insofern lässt sich die Wirkung eines Films als ein „Angebot an Bedeutungen, Zeichen, Gefühlsanregungen und Identifikationsmöglichkeiten begreifen, aus dem die Zuschauer und Zuschauerinnen ihr Filmerlebnis zusammensetzen und sie zur Deutung ihrer Lebenswelt nutzen.“⁴¹² Voraussetzung für das subjektive Mitfühlen mit der Figur ist, dass der Zuschauer Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten findet, aufgrund

⁴⁰⁷ Eder 2017, S. 260.

⁴⁰⁸ Vgl. Eder 2009, S. 139.

⁴⁰⁹ Lowry, Stephen (1992): „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers.“ In: *Montage/AV*. Bd. 1, Nr. 1, S. 115–128, S. 125.

⁴¹⁰ Vgl. Hagener, Malte; Vendrell Verran, Ingrid (Hrsg., 2017): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 10.

⁴¹¹ Vgl. Lowry, S. 124f.

⁴¹² Ebd., S. 123.

derer er ihre Erfahrungen und Erlebnisweisen nachvollziehen kann. Dass es sich bei den narrativen Figuren um reale Menschen handelt, die von Schauspielern verkörpert werden, bekräftigt in dieser Weise die Gegebenheit einer empathischen Einfühlung. Indem der Zuschauer selbst weiß, was es heißt, als Mensch zu existieren, dient sein originäres Wissen darum als Triebfeder für das Verstehen der figuralen Wahrnehmungen, Bewegungen und Empfindungen. Die selbstreferenzielle Dimension seiner Rezeption fußt demnach entscheidend auf der Tatsache, dass ihm die gleiche humane Entität zukommt wie der Figur. Der Mitvollzug ihrer Stimmungen und Handlungen regt oftmals die Vergegenwärtigung eigener Verhaltensoptionen an.

Der Wert der Empathie liegt [...] nicht nur darin, was sie zu unserem Verständnis anderer und ihrer Erlebniswelt beitragen kann. Empathie für andere eröffnet uns auch Möglichkeiten im Zusammenhang mit unserer eigenen Gefühlsbildung und Entwicklung. Wenn wir es schaffen, Dinge so zu sehen, wie andere sie sehen, und zu fühlen wie sie, verschafft uns das eine offeneren Sicht auf die Welt, ein höheres Bewusstsein und besseres Verständnis der möglichen Arten, auf die Welt zu reagieren. Kurz, durch empathisches Reagieren auf andere sehen wir *unsere* Welt und *unsere* Möglichkeiten in einem neuen Licht. Das ist wertvoll.⁴¹³

Besonders wertvoll scheint dieser Umstand im Hinblick auf die ökologischen Implikationen eines Films. Die emotionale Besetzung diegetischer Naturerfahrungen provoziert Bewertungen und Vorstellungen, die das Naturbild des Zuschauers dynamisierend betreffen können. In der Anteilnahme an einer Figur, deren Gefühls- und Persönlichkeitsentwicklung programmatisch an einen Naturraum gebunden ist, werden empathische Rückwirkungen animiert, über die sich der Zuschauer zu den geschilderten Prozessen positioniert. Die filminterne Konfrontation von Mensch und Natur induziert Affekte und Emotionen, die das Naturverständnis des Rezipienten sowohl adressieren als auch mobilisieren. Durch seine gefühlsmäßige Integration erreicht das perzipierte Leinwandgeschehen eine nicht unmaßgebliche Potenz für die Welt- und Selbstanschauung des Zuschauers. Seine emotionale Teilhabe an den Figuren fungiert als Initiator, das von ihr wahrgenommene Umfeld persönlich zu erschließen und auszulegen. Als kommunikative Konstrukte des fiktionalen Medienangebots⁴¹⁴ erregen Figuren faktische Reaktionen, die auch nach dem Film abgerufen, vertieft und übertragen werden können. Daraus ergibt sich die Chance, die empathisch mitvollzogenen Natureindrücke einer Figur dauerhaft in die eigene Mentalität einzugliedern.

⁴¹³ Neill, Alex (2017): „Empathie und (filmische) Fiktion.“ In: Hager/Vendrell Verran (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 31–57, S. 55.

⁴¹⁴ Vgl. Eder 2009, S. 137.

4.4 Naturästhetik und Identität

Die ökologische Ästhetik verfolgt eine praktische Perspektive, welche auf dem Interesse an einer Kultur fußt, in der das Erleben „der *eigenen Maße* der Natur“⁴¹⁵ ermöglicht wird. Das heißt, sie unterwirft ihre Mitglieder weder einem utilitaristischen Naturkonsum noch überhaupt einer gesellschaftlichen Polarisierung von Mensch und Natur. Die Umweltnutzung unter dem Diktat der maximalen Ertragsfähigkeit negiert nicht nur die Auffassung einer autonomen Natur, sondern zugleich das Verständnis der Individuen von sich selbst als leibliche Wesen in der Natur.⁴¹⁶ Obwohl die Selbstständigkeit der Natur durch ihre funktionale Aneignung beschränkt wird, kann der Mensch ihre Gesetzmäßigkeiten nicht verändern – ebenso wenig, wie er seine Zugehörigkeit zu ihr annullieren kann.

Dass die Natur sich in den kosmischen und irdischen Kreislaufsystemen selbst organisiert, bedeutet: sie ist selbstständig. Die Natur ist auf sich selbst gegründet; sie ist der Grund ihrer selbst. Sie ist weder von den Menschen noch von einer naturtranszendenten Macht abhängig. Sie ist die Voraussetzung, von der wir leben, ohne sie hervorbringen zu können.⁴¹⁷

Natur als selbstständige Erhabenheit bedeutet allerdings auch, dass sie vom Menschen unabhängig ist, dass sie für ihn unverfügbar und eben nicht anthropomorph ist.⁴¹⁸ Die auf den ersten Blick unlösbare Verwicklung dieser Problematik wird durch Böhmes Ästhetik aufgekündigt, indem er die Handlungsbereiche von Natur und Kultur umfassend annähert. In seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) schreibt Kant: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“⁴¹⁹ Wenn aber, wie von Böhme gefordert, „die menschliche Sinnlichkeit in unbeschränktem Sinne ernstgenommen wird“⁴²⁰ und somit das übergeordnete Erhabene als trennendes Moment zurücktritt, werden Mensch und Natur auf leiblicher Ebene gleichgeschaltet. Obschon bereits Kants Ästhetisierung der Natur nicht vom Standpunkt ihrer Objektivierung ausgeht,⁴²¹ setzt das Erhabene bei ihm immer ein Reflexionsurteil voraus, das unabdingbar differenziert und den Menschen als Vernunftwesen außerhalb der Natur erkennt. Böhme hingegen distanziert sich vom Primat des ästhetischen Urteils und plädiert für eine Naturlehre, die den Menschen in sinnliche Relation zur Natur stellt.

⁴¹⁵ Vgl. Treptow, Elmar (2001): *Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S.11.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd.

⁴¹⁷ Ebd., S. 59.

⁴¹⁸ Vgl. ebd.

⁴¹⁹ Kant, Immanuel (2015): *Kritik der Urteilskraft*. Köln: Anaconda, S. 117.

⁴²⁰ Böhme 1989, S. 47.

⁴²¹ Vgl. Seel 1996a, S. 24.

Während die von Kant vertretene Vorherrschaft des Geistigen die rein sinnliche Erfahrung der Natur marginalisiert, knüpft Böhmes Ästhetik an ihre unmittelbare Wahrnehmung an. Statt einer geschmacklichen oder moralischen Bewertung fokussiert sie vorrangig die leibliche Befindlichkeit des Menschen in einer Naturumgebung.

Eine künftige ökologische Naturästhetik wird den Intellektualismus der bürgerlichen Ästhetik hinter sich lassen müssen. Es kann in ihr nicht hauptsächlich um die Beurteilung schöner Natur gehen oder um das Reden über schöne Natur oder um das Darstellen schöner Natur. Als ökologische Lehre wird ihr Augenmerk darauf liegen, wie es den Menschen in bestimmten Naturumgebungen ergeht.⁴²²

Kunstwerke sind nach Böhme einerseits Mittel der Phänomenologie und können andererseits der Mitteilung phänomenologischer Ergebnisse dienen.⁴²³ Der Einbezug des Leiblich-Phänomenalen ist unumgänglich, wenn es darum geht, die affektiven Anteile bei der Wahrnehmung von Kunst und Natur zu affirmieren. In einer ökologischen Ästhetik wird „[d]er Leib [...] aus seiner Funktionalisierung, die ihn noch als *fungierender Leib* beherrschte, entlassen und als Medium emotionalen Lebens erfahren.“⁴²⁴ In dem Maße, wie künstlerische Artefakte zur Evokation von Stimmungen und Gefühlen beitragen, fließt die leibliche Natur des Menschen in ihre Kreation und Wahrnehmung mit ein. Schon deshalb können Natur und Kultur nicht als voneinander ausgenommene Lebensbereiche betrachtet werden. Der Mensch ist zwar Teil der Kultur, doch nur aufgrund seiner biologischen Ausstattung kann er die Kultur entwickeln und ihre ästhetischen Produkte erfahren.⁴²⁵ Für die Erschaffung einer ökologisch sensiblen Gesellschaft und einer Ästhetik, die eine solche Sensibilisierung internalisiert, ist es von erheblicher Wichtigkeit, dass der Mensch sich diese Tatsache vergegenwärtigt. Die geistige Bewusstmachung der eigenen Naturzugehörigkeit wäre dementsprechend der Schlüssel für eine veränderte Anschauung, Behandlung und Ästhetisierung von Natur.

[...] nur wenn Menschen sich in ihrer leib-geistigen Konstitution zugleich als Vernunftwesen und als Teil der Natur begreifen, kann diese in ihrem ethischen und ästhetischen Eigenwert in den Blick treten. Dadurch ändert sich das Verhältnis zur Natur strukturell: Die objektivierende Einstellung, die für Naturwissenschaft, Technik und Ökonomie leitend ist, wird vom Bewusstsein der Partizipation umgriffen und in ihre Grenzen verwiesen.⁴²⁶

Die Aufhebung der anthropozentrischen Abgrenzung und vielleicht sogar eine Verminderung der Umweltbelastung könnte durch die grundlegende Revision der menschlichen

⁴²² Böhme 1989, S. 93.

⁴²³ Böhme 2005, S. 22.

⁴²⁴ Böhme 2012, S. 208.

⁴²⁵ Vgl. Kather 2012, S. 180.

⁴²⁶ Ebd., S. 10f.

Naturanschauung eine zukunftsweisende Richtung erhalten: „Vielmehr erscheint der Weg aus der Krise als *Gleichschritt* des Menschen mit der Natur und damit als Verabschiedung der Idee der Naturbeherrschung.“⁴²⁷ Eine langfristige Verbesserung der ökologischen Situation beinhaltet ein basales Umdenken der Gesellschaft, welches nicht nur Wirtschaft und Politik, sondern gleicherweise Kunst und Ästhetik mitgestalten können.

Kollektive und individuelle Identitäten werden von Gesellschaften geformt. Das Selbstwertgefühl einer Kultur bestimmt sich wesentlich durch die Errungenschaften ihrer Entwicklung und die Erkenntnisse, die sie im Zuge dieser Entwicklung getroffen hat. Darüber hinaus ist eine soziale Gemeinschaft immer abhängig von ihrer Interaktion mit der natürlichen Umwelt und dem, was sie ihr entgegenbringt. Die wissenschaftliche, technische und ökonomische Vereinnahmung der Natur kennzeichnet einen essenziellen Aspekt westlicher Identität. Die daran unterschwellig anhaftende Naturentfremdung – äußerlich und innerlich – begründet subsektiv den Grad an Ignoranz und Willkürlichkeit, mit der viele Menschen der Natur aktuell begegnen. Nichtsdestoweniger bedingt sich jedes Naturverständnis durch seinen kulturellen Zusammenhang und wandelt sich mit diesem.⁴²⁸ Deshalb gilt es trotz der Ambition nach einer Modulation dieses Verständnisses die Statuen und Prinzipien einer Gesellschaft zu berücksichtigen. Die städtisch-industrielle Zivilisation ist ein fester Bestandteil des westlich-liberalen Kulturkreises und keinesfalls zu ignorieren. „Die Idee einer entindustrialisierten Zivilisation kann zwar die Wirklichkeit der industrialisierten Welt diskreditieren, aber nicht [ihre] Dynamik aufhalten oder gar umkehren. Zum technisch-industriellen System gibt es keine Alternative.“⁴²⁹ Dennoch gibt es Wege und Optionen, die innerhalb des bestehenden Systems gefunden und beschrritten werden können:

Anthropozentrismus ist Teil der menschlichen Natur, die nicht nur ihr Leben leben, sondern auch erfolgreich führen will. Die Respektierung der Naturgrundlagen, die das Kulturwesen Mensch biologisch tragen, und auch der ethisch-kulturelle Respekt vor den Erscheinungen der Natur sind damit vereinbar, müssen aber immer wieder neu gefordert werden.⁴³⁰

Als kulturelle Bildungsmacht ist die Kunst, besonders die audiovisuelle Medienkunst, unbestreitbar dazu geeignet, derartige Forderungen zu realisieren. Ähnlich wie Böhme

⁴²⁷ Podrez 2011, S. 76.

⁴²⁸ Vgl. Haber, Wolfgang (2001): „Natur zwischen Chaos und Kosmos.“ In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Wir und die Natur – Naturverständnis im Strom der Zeit*. Laufen: Berichte der ANL (Bd. 25), S. 61–68, S. 67.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

untersucht Martin Seel die umweltethischen Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung und kommt darüber zu dem Schluss: „Visuelle Kunst hat *generell* die Kraft, den existenziellen Raum ihrer Anschauung korresponsiv [also kontextual zum Wahrnehmenden] zu verändern oder zu verwandeln.“⁴³¹ Dies sei genauer erklärt: Ästhetische Praxis ist nach Seel „entweder kontemplative Aufmerksamkeit, korresponsive Vergegenwärtigung oder bildhafte Imagination – oder mehreres zugleich.“⁴³² Der Gegenstand der ästhetischen Naturwahrnehmung ist bei Seel zudem eine spezifische Gegebenheit dessen, was Menschen unter Natur verstehen, also alles, was ohne menschliches Zutun entstanden ist und besteht.⁴³³ Jede ästhetische Wahrnehmung impliziert Seels Ansicht nach sowohl ein eigenes, präsentisches Zeitbewusstsein als auch ein eigenes, präsentisches Raumbewusstsein.⁴³⁴ Die Gegenwärtigkeit des Raums entsteht aus der konzentrierten Aufmerksamkeit für die „spürbare Gegenwart von Phänomenen, die im Wie ihres Erscheinens wahrgenommen werden.“⁴³⁵ Die drei von Seel unterschiedenen Dimensionen ästhetischer Natur – Natur als Raum der Kontemplation, als korrespondierender Ort und als Schauplatz der Imagination – divergieren in ihrer konzeptionellen Ausrichtung zwar von Böhmes Ästhetik, stellen in ihrer Bekräftigung einer ästhetisch eröffneten Lebenswelt jedoch eine zusätzliche Perspektive dar. Seel versteht Film als primär korresponsive Kunst, sofern er den Zuschauer „in eine (oft fiktionale) Korrespondenz mit seinem Geschehen [versetzt]“ und „in seine Welt mit[nimmt].“⁴³⁶ Auch Seels Begriff der Imagination zeigt sich für die künstlerische Verfügbarmachung von Natur zweifellos von Relevanz.

Imaginative ästhetische Wahrnehmung, ob mittelbar oder unmittelbar auf Werke der Kunst bezogen, [...] ist die bildhafte Wahrnehmung von Sinnhorizonten, in denen Situationen und Gegenstände dem Menschen zugänglich sind. Die Wahrnehmung solcher Sichtweisen ist nur möglich als Wahrnehmung von *Darstellungen* bedeutsamen Inderweltseins. Solche Darbietungen stellt die Kunst her [...].⁴³⁷

Kunstwerke artikulieren Erfahrungssituationen und geben ihnen Gestalt. Dadurch gewinnen sie zugleich externen und internen Ausdruck, der indirekt auf die Lebenskonzeption des Wahrnehmenden bezogen ist.⁴³⁸ Die Rückbezüglichkeit ästhetischer Wahrnehmung führt unweigerlich zum Ineinanderlaufen von Selbst- und

⁴³¹ Seel 1996a, S. 240.

⁴³² Ebd., S. 237.

⁴³³ Vgl. ebd. S. 20.

⁴³⁴ Vgl. Seel 1996b, S. 52.

⁴³⁵ Ebd. S. 52f.

⁴³⁶ Ebd. S. 102.

⁴³⁷ Seel 1996a, S. 239.

⁴³⁸ Vgl. ebd. S. 240f.

Weltbezug. Wenn Menschen ästhetische Erfahrungen machen, erleben sie vermittels ihrer Leiblichkeit nicht nur den Gegenstand ihrer Erfahrung, sondern ebenso sich selbst. Sie werden affektiv und emotional von den Atmosphären des Kunstwerks betroffen und spüren dessen Gefühlsraum als persönliche Befindlichkeit. Gewissermaßen „in der Welt“ des medialen Artefakts erfassen sie eine fremde Wahrnehmung als ihre eigene, ohne dass ihr Körper aus der Erfahrung eliminiert wäre. Im Mitvollzug der ästhetischen Materialität verschmelzen Ausdruck und Eindruck zur analogen Präsenzen. Natur als wahrgenommenes Sujet des Kunstwerks ist in dieser Weise doppelt anwesend und speist sich ein in das Empfinden des Betrachters. Als sinnliche Entität korrespondiert er mit der Natur, die sich ihm ästhetisch darbietet und einen Horizont eröffnet, der ihm seine leibliche Natur identifizierbar zugänglich macht. Der potenzielle Einfluss medienästhetischer Kultur auf das Selbstverständnis einer Gesellschaft wird durch diesen Umstand mehr als evident. Obwohl laut Böhme im gegenwärtigen Zeitalter jeder Naturzustand anthropogene Elemente enthält und durch die Existenz des Menschen mitorganisiert ist, darf eine ökologische Naturästhetik seiner Ansicht nach „weder qua Ökologie nur ein Machen von Umwelt sein, noch qua Ästhetik ein bloßes Hinnehmen von Natur.“⁴³⁹ Sie müsse stattdessen Natur als Natur hervorbringen und so arrangieren, dass sie auf den Menschen zukommt.⁴⁴⁰ Kaum eine Kunstform im westlich-populären Medienverbund scheint dafür befähigter als der Film.

4.5 Analyseausblick

Spielfilme bewegen, berühren und bereichern Menschen. Sie sind nicht das Leben und sind es gleichzeitig doch. Filme sind Erlebnisse, die Erlebnisse ausdrücken. Sie machen sichtbar, wie sich Menschen in Umgebungen unter bestimmten Bedingungen leiblich befinden. In der Summe ihrer somatischen Qualitäten konstruieren Filme rezeptiv spürbare Welten, in denen Natur erfahren und erfahrbar wird. Durch die Gegenseitigkeit von audiovisueller Performanz und affektiver Wirkung tritt der Zuschauer in eine dynamische Kommunikation mit den Prozessen des Films und imaginiert sich empathisch in dessen Fiktion. Die atmosphärischen Konsistenzen des filmischen Raums nehmen immediat Einfluss auf den Gemütszustand des Betrachters und vergegenwärtigen ihm die Stimmungen des erzählten Geschehens. Als sinnlich disponible Präsenz wird die

⁴³⁹ Böhme 1989, S. 94.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.

filmische Umwelt zum Greifen nahe. Ihre dramaturgische Organisation lenkt die Gefühle des Zuschauers und setzt ihn in ein emotionales Verhältnis zu ihr, was durch die Anteilnahme an den handelnden Protagonisten noch verstärkt wird. Die narrative Konfliktsituation einer menschlichen Figur, die Natur als durchgreifende körperliche und seelische Wirkmacht erlebt, konturiert deshalb einen vorherrschenden Gegenstand der nachstehenden Filmanalyse.

Gemessen an der Relevanz und wissenschaftlichen Grundlage des Forschungsgebiets sollen in der Untersuchung ausschließlich Filme behandelt werden, die nach der Jahrtausendwende im westeuropäischen, US-amerikanischen und australischen Raum produziert worden sind. Eine weitere Voraussetzung des herangezogenen Filmkorpus ist eine an realistischen Maßstäben orientierte Naturinszenierung. Hiermit gemeint ist eine Natur, die für den Zuschauer wahrscheinlich wirkt, eine Natur, die unter den momentanen ökologischen Bedingungen vorstellbar ist. Die natürlichen Umgebungen in den betrachteten Filmen sollen wiedererkennbar und lokalisierbar sein. Eine animierte, technisierte und dahingehend fantastische Natur würde ihrer Identifizierung als tatsächliche Existenz entgegenarbeiten oder verunmöglichen. In diesem Sinne begründet die Glaubhaftigkeit und Plausibilität der dargestellten Umfelder ein wesentliches Auswahlkriterium des exemplifizierten Materials, dessen filmübergreifende Thematik in der sinnlichen Begegnung eines Menschen mit der Natur liegt. Die multipel gestaltete Interaktion zwischen Figur und naturhafter Umwelt kennzeichnet die inhaltliche Grundlage der Filmhandlungen. Infolge ihrer Eingliederung in die erzählten Konflikte bekommt die Natur eine klare dramaturgische Funktion, die merklich über die einer Kulisse oder eines spezifischen Aktionsraums hinausgeht. Als einerseits symbolische Projektionsfläche und andererseits konkrete Erlebnisfläche avanciert sie zum paradigmatischen Initiationsfaktor der forcierten Figurenentwicklung. In ihrer Eigenschaft als ästhetische und narrative Souveränität trägt sie zur Handlungsgenese bei, vermittelt Informationen und artikuliert Bedeutungen. Sie wird durch Motive, Ereignisse und Beziehungen mit den Figuren des Films verschränkt und erhält eine kontinuierliche Rolle im geschilderten Geschehen. Symptomatisch ist in jedem Werk die Demonstration von Natur als eigenständiges Wirkungselement sowie ihre zentrale Beteiligung an einer menschlichen Erlebnis- beziehungsweise Problemsituation. Die ästhetisch vorrangige Qualität der Naturbilder besteht in ihrer affektiv-emotionalen Wirkung, welche durch die audiovisuelle Gestaltung produziert wird und den Zuschauer emotional an den Erfahrungen der Figuren partizipieren lässt.

Mit Rücksicht auf die bisher getroffenen Ausführungen soll der Analyseteil drei übergeordneten Motiven unterliegen. Die Filmbesprechungen verfolgen das Forschungsinteresse zwar konsekutiv, jedoch ohne Anspruch auf Normativität. Der implizite teleologische Aufbau der einzelnen Erfahrungsbestände ist in erster Linie an der filmischen Narration sowie der Persönlichkeitsentwicklung der Figuren gemessen und keineswegs als richtungsweisend oder idealtypisch für die filmische Naturerfahrung per se zu betrachten. Vordringliches Ziel ist es stattdessen, den Theorieentwurf der Kapitel 2 bis 4 um ein stichhaltiges, stringentes und anschauliches Filmkorpus zu ergänzen. Beginnend mit der Kategorie der *Grenzerfahrungen* wird filmische Natur als Raum diverser Grenzübertritte im Kontext physischer und psychischer Modalitäten untersucht. Es soll sich den Fragen gestellt werden, inwiefern die filminterne Aufsuchung von Natur an die Öffnung, Festlegung oder Überschreitung einer Grenze gekoppelt ist. Außerdem soll geklärt werden, welche Formen von Grenzmomenten vermittelt werden und wie diese Grenzen hinsichtlich ihrer Sichtbarkeit und Durchlässigkeit markiert sind. Das Kapitel *Leiberfahrungen* fokussiert die narrative und ästhetische Verknüpfung körperlicher und seelischer Naturbetroffenheit. Dargelegt wird in diesem Fall, welchen Einfluss die leibliche Naturerfahrung auf die Entwicklung der Figuren nimmt und über welche Aspekte das äußere und innere Erleben der Natur performativ parallelisiert werden. Ausgehend vom Leitmotiv der *Selbsterfahrungen* beschäftigt sich der letzte Teil der Analyse mit der erfahrungsgebundenen Identitätsbildung. Es soll erörtert werden, unter welchen Bedingungen Natur zum Schauplatz der Selbstfindung wird und warum der Rückzug in die Naturumgebung als einziger Erkenntnisweg offenbleibt. Das filmisch inszenierte Aufeinandertreffen von Mensch und Natur stiftet nachhaltige Reformierungen und Revisionen, die ausschlaggebend sind für die persönliche Welt- und Selbstanschauung der Figuren. Jede Sequenz-, Szenen- oder Bildbetrachtung wird darum bemüht sein, die rezeptionsästhetische Dimension der Beobachtungen zu pointieren. Die filmanalytischen Beschreibungen werden mit zahlreichen Screenshots der behandelten Beispiele bestückt, um die geschilderten Darstellungen zu veranschaulichen und ganz bewusst den inhärenten Erfahrungswert für den Rezipienten zu untermauern. Im Zuge einer körperphänomenologischen Rezeptionsästhetik beinhaltet die filmische Naturerfahrung eine affektive Transgression der innerfilmischen und außerfilmischen Wirklichkeit, wodurch die Erlebniswelten von Figur und Zuschauer kongruieren und die mediale Naturerfahrung eine reelle Manifestation erhält.

5. Grenzerfahrungen

Naturerfahrungen sind Grenzerfahrungen. Betrachtet man Natur zunächst als ein abseits menschlicher Zivilisationszusammenhänge befindliches „Draußen“, beinhaltet ihr Erleben die Überwindung räumlicher und sozialer Grenzen. Der Aufenthalt in der freien Natur bedeutet ein Verlassen des gewohnten Lebensbereichs und damit den Vorstoß in etwas weniger Bekanntes, weniger Gewisses und weniger Kontrollierbares. Wer zum Wandern in den Wald oder zum Klettern in ein Gebirge geht, lässt jedoch nicht umgehend alle gesellschaftlichen Wirkstrukturen hinter sich. Das Naturerlebnis wird aus freizeitlichen oder sportlichen Prämissen gesucht, um sich für die Dauer des Ausflugs vom urbanen Tagesgeschäft zu erholen oder um die eigene physische Belastbarkeit auszuloten. In Erinnerung an den Vergleich von alltäglichen und ästhetischen Erfahrungen bergen Naturerfahrungen ebenfalls Unterschiede hinsichtlich ihrer Reichweite und Intensität. Eine substantielle Verdichtung findet dann statt, wenn im Verlauf der Erfahrung nicht nur äußerliche, sondern darüber hinaus innere Grenzen überschritten werden. Im Erleben dieses Umschlagpunkts wird Natur zum Ort einer existenziellen Krise. Das routinierte System der vertrauten Welt bricht zusammen und das Ich scheint wie ausgeliefert an den Organismus der Natur, der das kulturbestimmte Denken und Handeln überlagert. Mit dem Zurücklassen der Gesellschaft fallen zugleich deren Beschränkungen ab, moralische und ethische Normen werden durchlässig, falls nicht gar bestandslos. Die Begegnung mit der äußeren Natur lässt die Limitationen menschlicher Natur verschwimmen, sprengt sie regelrecht auf für die Entfaltung bisher unerschlossener seelischer und körperlicher Kapazitäten. Ein derartiger Entwicklungsprozess wirft die Frage auf, wie sich der Weg dorthin aus filmmedialer Sicht gestalten könnte. Welche Grenzen erleben und passieren Figuren, wenn sie den Schritt zur und in die Natur machen? Wie erzählen und inszenieren Filme diese Erfahrungen?

Die nachstehenden Betrachtungen werden aus verschiedenen Perspektiven den Gegenstand der Natur als Grenzerfahrung *im* und gleichermaßen vermittelt *durch* den Film beleuchten. Unter den Erfahrungsfeldern *Aufbrechen*, *Entfernen*, *Berühren*, *Überwinden* und *Entfalten* sollen in diesem Kontext ebenso narrative wie ästhetische Vorgehensweisen analysiert werden, wobei die rezeptionsästhetische Dimension der exemplifizierten Darstellungen stets berücksichtigt werden soll.

5.1 Aufbrechen

Der erste Aspekt der ausgewählten Untersuchungskategorien integriert sowohl Elemente der filmischen Narration als auch der Ästhetik. Die Rede ist vom *Aufbrechen*, zum einen als einleitender Aufzug der Handlung sowie zum anderen als Markierung des ästhetischen Erfahrungsbereichs. Gemeint ist die allererste Einstellung, sozusagen der zentrale *Establishing Shot* eines Films. Es handelt sich hierbei um eine Übersichtseinstellung – meist eine Supertotale oder Totale – die den Handlungsort und seine relevanten Eigenschaften evolvieren soll.⁴⁴¹ Diese Eröffnungsszenerie ist die grundlegende Exposition dessen, worum sich das filmische Geschehen drehen könnte oder was zumindest dessen elementare Bestandteile sein könnten. Sie dient dazu, dem Zuschauer eine zusammenhängende Raumvorstellung der diegetischen Welt zu geben, und fungiert gleichzeitig als Übertritt in die Wirklichkeit des Films: „Die Kamera als Auge des Betrachters stellt das Blickfeld her und begrenzt es zugleich.“⁴⁴² Ein *Establishing Shot* vermittelt dem Rezipienten eine Orientierung über den möglichen Schauplatz der Erzählung und verleiht ihm eine Perspektive auf das Geschehen.

Für die folgenden Ausführungen interessieren filmische Eröffnungsbilder, die ihren Zuschauern Natur offerieren: Wälder, Gebirge und Wüsten, die in monumentalen Weitwinkelansichten Handlungsorte fernab zivilisatorischer Strukturen etablieren. Nahe oder halbnah Einstellungen von Pflanzen, Bäumen und Wasserläufen, die eine spezifische Naturerscheinung als ersten Fixpunkt der filmischen Auflösung konkretisieren. Gemein ist den besagten Aufnahmen ein auffallend atmosphärischer Charakter, der in dieser situativen Statuierung des Geschehens bereits eine Stimmung erzeugen soll, die häufig ganz ohne die Abbildung menschlicher Figuren auskommt. Die audiovisuelle Präsentation der Natur ist der primäre Träger der Atmosphäre, mit der der Film seinen Anfang nimmt.

So gibt es Momente <purere Atmosphäre> im Film, sei es, dass die handelnden Figuren noch nicht aufgetreten sind und sich der Film an seinem Anfang oder auch bei der Einführung eines neuen Handlungsraums zunächst Zeit nimmt für das atmosphärische Auskleiden der erzählten Welt [...], sei es, dass die Erzählung zurück- und das Atmosphärische in den Vordergrund tritt [...].⁴⁴³

⁴⁴¹ Vgl. Hickethier 2012, S. 145.

⁴⁴² Gerdes, Julia; Koebner, Thomas (2011): „Einstellungsgrößen.“ In: Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 170–474, S. 170.

⁴⁴³ Hartmann, Britta (2012): „Atmosphärische Dichte< als Kinoerfahrung.“ In: Brunner et al.: *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 125–142, S. 132. (Original enthält Verweis auf: Hartmann, Britta (2009): *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren, S. 132ff.)

Im Film TAKE SHELTER (J. Nichols, USA 2011) ist dessen erste Einstellung der mehrere Sekunden lang andauernde, halbnaher Anblick eines Baumes (vgl. Abb. 1). Die Kamera steht vollkommen still, die Bewegung der Aufnahme wird lediglich verursacht durch das Ast- und Laubwerk des Baums, der leicht im Wind weht und beinahe die gesamte Bildfläche beansprucht. Im Hintergrund türmen sich dunkle Wolken, die den Eindruck eines unmittelbar bevorstehenden Regens erwecken. Die farbliche Gestaltung des Bildraums speist sich aus dem Graublau des Himmels und den dominierenden Grüntönen der Baumkrone. Akustisch begleitet wird die Darstellung von einer klimpernden Klaviersequenz, durch die das Rauschen der Blätter zu hören ist. Die Szenerie wirkt geheimnisvoll und in ihrem gesamten Ausdruck fast schon unheilswanger. Durch die Position der Kamera und das eingeschränkte Sichtfeld wird eine subjektive Perspektive geschaffen, die das Naturphänomen in den Fokus rückt und mit einer spezifischen Ausstrahlung versieht. Der Zuschauer ahnt nicht, was als Nächstes passieren wird, welche Figuren auftreten werden und ob der Gegenstand der Einstellung eine weitere Rolle in der Handlung spielen wird. Dennoch vermittelt sich über dieses performative Initiationsmoment eine Atmosphäre, die den Rezipienten in das filmische Universum hineinträgt und der sich auftuenden Fiktion eine Richtung gibt. Dem Zuschauer wird ein Bild an die Hand gegeben, mit dessen Impression der Aufbruch in die Filmwelt beginnt.

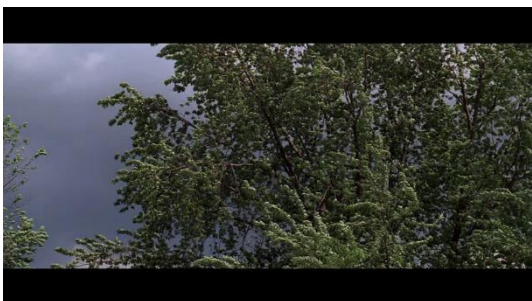


Abb. 1: TAKE SHELTER (TC: 00:00:39)

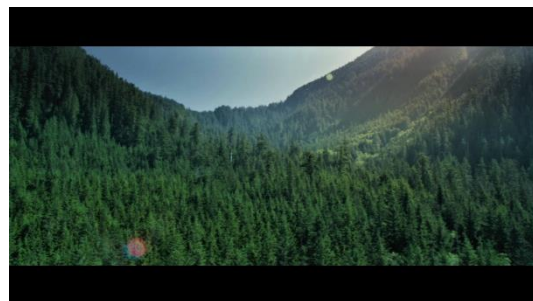


Abb. 2: CAPTAIN FANTASTIC (TC: 00:00:38)

Mit einer aufsichtigen Totalen auf eine gewaltige Waldlandschaft eröffnet der Film CAPTAIN FANTASTIC (M. Ross, USA 2016) seinen ersten potenziellen Schauplatz. Oberhalb der dicht gewachsenen Baumwipfel bewegt sich die Kamera rückwärts über den sonnenbeschienenen Nadelwald hinweg, der sich wie ein dunkelgrüner Teppich über die Berge bis zum Horizont erstreckt (vgl. Abb. 2). Auch hier wird das Blickfeld vollständig von der Naturumgebung eingenommen, deren tatsächliche Größe aufgrund des Bildausschnitts lediglich erahnt werden kann. Die tonale Untermalung besteht aus dem pfeifenden Brausen des Windes und dem Stimmengewirr unsichtbarer Vögel. Das naturhafte Geräuschemilieu und die wildwüchsige, lichtdurchflutete Landschaftskulisse

generieren ein Ambiente, das den archaischen Charakter der Szenerie bestimmt. Der scheinbar unzivilisierte Naturraum ergießt sich vor dem Betrachter in einer audiovisuell herbeigeführten Atmosphäre, die ihn sinnlich auf das Geschehen einstimmt. Ähnlich wie Böhme definiert Hermann Schmitz eine Atmosphäre als „eine totale oder partielle, in jedem Fall aber umfassende Besetzung eines flächenlosen Raums im Bereich dessen, was als anwesend erlebt wird.“⁴⁴⁴ Als wichtigste Typen der flächenlosen Räume konstatiert er den Raum des Leibes sowie den Raum der Gefühle als Atmosphären.⁴⁴⁵ Die atmosphärischen Wirkungen der beiden dargelegten Einstellungen sind zwar materialimmanent angelegt, treten allerdings erst im Augenblick der Rezeption leibhaftig zutage. Sie befinden sich im flächenlosen Raum der diffusen Sphäre zwischen Zuschauer und Film. Auf bildklangliche Weise mediatisiert Letzterer eine Situation, die im Rahmen seiner Rezeption als präsent erfahren wird und von einer Atmosphäre besetzt ist, die sich in einer gefühlsmäßigen Affektion äußert: „Gefühle sind räumlich ergossene Atmosphären und leiblich ergreifende Mächte.“⁴⁴⁶ Es lässt sich also schlussfolgern, dass die veranschaulichten Inszenierungen den Grundstein für die immersive Einbindung des Zuschauers legen, indem sie jeweils Atmosphären entwerfen, die ihn sinnlich und emotional positionieren. Er erhält eine generelle Information über die mögliche Ausrichtung des erzählten Geschehens und wird außerdem in eine Stimmung versetzt, kraft derer sich seine ästhetische Naturerfahrung erstmals leinwandüberschreitend manifestieren kann.

5.2 Entfernen

Der Aufbruch in die Natur ist in den besprochenen Beispielen zumeist mit einem *Entfernen* der Figuren von ihren bisherigen Lebensbedingungen verbunden. Es sollen nun Filmszenen im Mittelpunkt stehen, die diesen Weg sichtbar in die Narration einbinden und den Zuschauer am Akt des Entfernens audiovisuell teilhaben lassen. Die Grenzen, die hier im Film überquert werden, sind in erster Linie räumlicher Art, wobei der vollzogene Ortswechsel immer auch das Zurücklassen ziviler Gefüge bedeutet. Die Einstellungen und Beweggründe der Protagonisten erfährt der Zuschauer häufig durch ihre *Voiceover* gesprochenen Monologe oder ihre Unterhaltungen mit anderen Figuren.

⁴⁴⁴ Schmitz, Hermann: *Atmosphären*. Freiburg, München: Karl Alber, S. 19.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 30.

So erklärt etwa Chris, die Hauptfigur von INTO THE WILD (S. Penn, USA 2007), zu Beginn seines gesellschaftlichen Ausstiegs: „It should not be denied that being footloose has always exhilarated us. It is associated in our minds with escape from history and oppression and law and irksome obligations. Absolute freedom.“⁴⁴⁷ Im Film WILD (J.-M. Vallée, USA 2014) beschreibt die Protagonistin Cheryl Strayed ihr Vorhaben einer monatelangen Wanderung entlang des Pacific Crest Trails mit den Worten: „I’m gonna put myself in the way of beauty.“⁴⁴⁸

Vor dem Bild riesenhafter nordamerikanischer Landschaften folgt der Zuschauer den darin kaum noch auszumachenden Figuren auf ihrem Marsch in die Wildnis. Sie durchlaufen Wüstengebiete, verschneite Gebirge, reißende Flüsse und endlose Nadelwälder. Stück für Stück entfernen sie sich dadurch weiter von dem, was sie hinter sich lassen wollen: Ihre Vergangenheit, ihre Enttäuschungen, ihre früheren Restriktionen. Chris zieht es in die Einöde, weil er, wie er es formuliert, nicht länger von der Zivilisation „vergiftet“ werden will.⁴⁴⁹ Er ist deren Konventions- und Anspruchsdenken überdrüssig, verachtet ihre zwischenmenschliche Heuchelei und ihren Materialismus. Um sich endgültig von ihren Fesseln lösen zu können, bleibt ihm in seinen Augen nur die Flucht in die Natur. Cheryls Motivation ist nicht minder persönlich, doch im Gegensatz zu Chris plant sie weniger zu fliehen, als vielmehr den Tod ihrer Mutter zu verarbeiten, um anschließend in die Gesellschaft zurückzukehren.



Abb. 3: WILD (TC: 00:55:38)



Abb. 4: INTO THE WILD (TC: 00:05:37)

Die Strecken, die Cheryl und Chris bewältigen, werden mithilfe von Totalen und Supertotalen bebildert, in deren ausgedehnten Naturumgebungen die menschlichen Figuren ungleich klein wirken. Die Weite der dargestellten Landschaft wird zusätzlich durch eine helle Lichtgestaltung und eine merklich entsättigte Farbgebung unterstrichen

⁴⁴⁷ INTO THE WILD 2007, TC: 00:21:44–00:21:59.

⁴⁴⁸ WILD 2014, TC: 00:38:58–00:39:00.

⁴⁴⁹ Vgl. INTO THE WILD 2007, TC: 00:13:19–00:13:31. Aus Gründen der Lesbarkeit wurde das verwendete Zitat der deutschen Übersetzung übernommen.

(vgl. Abb. 1 und Abb. 2). Beide Filme folgen keinem einheitlichen Erzählrhythmus, werden fragmentiert durch Zeitsprünge und Rückblenden, sodass die räumlichen Grenzen in der verschmelzenden Montage noch fluiden erscheinen. Die filmische Auflösung des Geschehens erfolgt in überblickshaften Einstellungen, die trotz temporärer Auslassungen eine kohärente Vorstellung des Ausmaßes der durchquerten Distanz vermitteln. Die Größe und landschaftliche Vielfalt der Natur werden intensiv genutzt, um die erzählte Handlung ästhetisch zu prägnanzieren.

Das Pathos der Größen ist eine Wirkung, die keine andere Kunst so wie der Film ausüben kann. Ein wogendes Meer, ein Gletscher über Wolken, ein Sand im Sturm oder die schmerzende Unendlichkeit einer Wüste sind Bilder, vor denen man Aug in Aug mit dem Kosmos steht.⁴⁵⁰

Die musikalische Auskleidung des Geschehens untermauert den Prozess des Entfernens und thematisiert im Fall von INTO THE WILD den geschilderten Tathergang sogar in einem Lied wörtlich: „[...] Society, you’re a crazy breed, I hope you’re not lonely without me. Society, crazy and deep, I hope you’re not lonely without me [...]“.⁴⁵¹ Im Film WILD wird Cheryls Reise durch das wiederkehrende Anspielen von *Simon & Garfunkels* Song „El Cóndor Pasa“ flankiert, in dem die Interpreten sehnsuchtsvoll von Aufbruch und Fernweh singen. Die Musik agiert in den herangezogenen Darstellungen als zeitliche Begleitung eines räumlichen Ablaufs und verstärkt die bildlich evozierten Atmosphären.

Unter den Überträgern von Atmosphären des Gefühls durch leibliche Brückenqualitäten nehmen die akustischen und insbesondere musikalischen Gestalten eine ausgezeichnete Stellung dadurch ein, dass sie zwei Intensitätsarten vereinigen, die räumliche Intensität durch die Besetzung eines flächenlosen Raums und die zeitliche Intensität der Dauer [...].⁴⁵²

Die akustischen Informationen lassen neben dem visuellen Naturraum einen assoziativen Hörraum entstehen, der die bewegten Bilder ergänzt und sich mit ihnen zu einer Einheit verbindet. Der Soundtrack tritt dabei als selbstständige Mitteilungsebene an die Seite der Bilder, indem er deren Bedeutungen akzentuiert und erweitert.⁴⁵³ Er behaftet die optische Präsentation mit emotionalen Qualitäten und veranschaulicht die Ambitionen der Protagonisten. Auf diese Weise kennzeichnet sich die verwendete Musik durch eine Art „Figur-Grund-Beziehung“, die das Gezeigte einrahmt und expressiv stimuliert.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Balázs 2001, S. 53.

⁴⁵¹ Vedder, Eddy: *Into The Wild*. Soundtrack zum Film INTO THE WILD. J. Records, USA 2007. Zitierter Song: *Society*.

⁴⁵² Schmitz 2016, S. 87.

⁴⁵³ Vgl. Hickethier 2012, S. 92 u. 96.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 96.

Akzentuierung durch musikalische Betonung bedeutet für den Zuschauer eine emotionale Einbeziehung. Musik verstärkt in der Regel bereits im filmischen Geschehen angelegte Stimmungen. Sie wirkt häufig besonders dort, wo sie in ihrer Eigenständigkeit nicht bemerkt wirkt, sondern sich in das filmische Geschehen einschmiegt und ihm dadurch einen besonderen Akzent gibt. Die durch die Musik erzeugte Emotion erscheint dann [...] als Eigenschaft des Geschehens, nicht als ein selbstständiges Objekt der Wahrnehmung.⁴⁵⁵

Der funktionelle Einsatz der Musik erzeugt ein akustisches Tableau, das die bildliche Fiktion des grenzüberschreitenden Wanderns klanglich intensiviert. Die Musik dient als „leitmotivische Verklammerung“⁴⁵⁶ dazu, die Figuren zu begleiten und die verschiedenen Momente ihres Wegs emotional auszudeuten. In der Verknüpfung von Einstellungsgröße, Musik und Montage wird das audiovisuelle Narrativ des Entfernens ästhetisch allegorisiert. Der Zuschauer partizipiert sinnlich an der Fortbewegung der Figuren, dadurch dass er ihre zivilisatorische Abnabelung multimodal miterlebt und affektiv nachvollziehen kann.

5.3 Berühren

Ein weiterer Blickpunkt dieser Erfahrungskategorie ist der des *Berührens* von Natur. Jedes Anfassen eines Gegenstandes oder eines Lebewesens enthält immer die Überschreitung einer haptischen Grenze. Wenn filmische Bewegtbilder diesen Vorgang visualisieren, wird körperliche Sensualität explizit im Filmtext verankert. Die menschliche Haut bildet nach Silke Martin ein „Organ des Übergangs, an dem die Grenzen fließend sind.“⁴⁵⁷ Eine bildliche Markierung dieses Übergangs findet in den folgend verhandelten Filmszenen statt, insofern sie Figuren zeigen, die mit ihren bloßen Händen Natur berühren. Die Oberfläche ihres eigenen Körpers trifft auf die Oberfläche eines externen Organismus, dessen äußere Beschaffenheit fühlend ertastet wird. Im unmittelbaren Kontakt kommt es zu einer materiellen Interaktion, in der sich periphere Grenzen kurzfristig überschneiden. Die taktilen Eigenschaften des berührten Objekts und des berührenden Subjekts strukturieren den wechselseitigen Austausch, über den die Haut zur vorrangigen Kommunikationsfläche zwischen Mensch und Natur avanciert. Als maßgebliches Medium der Naturerfahrung übermittelt sie Merkmale der wahrgenommenen Entität und hybridisiert gleichzeitig das Erlebnis von Innenwelt und Außenwelt.

⁴⁵⁵ Hickethier 2012, S. 96.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd., S. 99.

⁴⁵⁷ Martin 2017, S. 141.

Die Haut ist ein Organ der Wahrnehmung, wobei wir uns nicht in eine externe Beobachterposition zu ihr begeben können. An der Haut offenbart sich also stets aufs Neue das Verhältnis von innen und außen, weil sie im Hinblick auf die Frage, wo das Selbst zur Welt wird und umgekehrt, eine Zone des Übergangs und der Ungewissheit bezeichnet.⁴⁵⁸

Bei der Berührung eines Naturobjektes fungieren Haut und Bewegung als überleitende Transmitter für die physische Erfahrung. Während eines Drogentrips auf halluzinogenen Pilzen stolpert der Protagonist Urs Blank im Film *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES* (S. Rick, D/LUX 2015) selbstvergessen durch den Wald, bleibt immer wieder abrupt stehen, um das ihn umgebende Naturreich zu spüren. Baumstämme werden umgriffen, Äste gestreichelt, Wurzelformationen ekstatisch mit den Händen nachgefahren: Man ahnt es bereits, dieser Mann *fühlt* die Natur. Was hier zunächst humorvoll klingt, spiegelt durchaus den inneren Erfahrungsprozess der Figur wider. In der haptischen Wahrnehmung des Waldes erlebt sie sich selbst als leiblichen Bestandteil der Natur. In nahen bis fast schon detailhaften Aufnahmen werden Urs' Perzeptionen der Pflanzenwelt verbildlicht und durch zusätzliche Mittel atmosphärisch aufgeladen. Licht- und Farbgebung wirken diffus und surreal, schimmernde Illuminationen betonen Urs' Rauschzustand und seine drogeninduzierten Impressionen (vgl. Abb. 5). Akustisch komplettiert wird der filmische Ausdruck durch sphärische Folkloreklänge, die das Geschehen rhythmisch umrahmen. Die körperliche und seelische Naturerfahrung des Protagonisten werden audiovisuell eng miteinander verknüpft und verbreiten eine geradezu elysische Stimmung, von der die Handlung ästhetisch getragen wird.



Abb. 5: *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES*
(TC: 00:27:14)



Abb. 6: *L'ARBRE* (TC: 00:13:51)

Im Film *L'ARBRE* (J. Bertuccelli, F/AU/I/D 2010) ist die etwa neunjährige Simone davon überzeugt, dass die Seele ihres verstorbenen Vaters in den riesigen Feigenbaum vor dem familieneigenen Bungalow gezogen ist: „My dad took spirit in the tree [...]“.⁴⁵⁹ Schon der Titel des Werks bestimmt den Baum zum Fixpunkt der filmischen Erzählung, in deren

⁴⁵⁸ Elsaesser/Hagener 2013, S. 141.

⁴⁵⁹ *L'ARBRE* 2010, TC: 00:44:10–00:44:12.

Verlauf er beinahe allgegenwärtig ist. Fast täglich klettert Simone an seinem verschlungenen Astwerk hinauf und inspiziert fasziniert seine urwüchsige Oberfläche. Wiederholt fängt die Kamera ihre Berührungen des Baumstamms ein, wobei auch hier mit überwiegend nahen Einstellungen bis hin zu Groß- und Detailaufnahmen gearbeitet wird. Behutsam streicht Simone mit den Fingern über die hölzerne Prägung der Baumrinde, ertastet ihre Unebenheiten und Auswucherungen (vgl. Abb. 6). In der haptischen Erkundung seiner äußeren Struktur meint Simone das innere Wesen des Baums zu spüren, von dem sie glaubt, dass es der Geist ihres Vaters ist. Ihre animistische Denkweise wird durch die sanfte Lichteinstrahlung und eine ebenso gedämpfte Farbgestaltung unterstrichen. Melodische Klaviermusik begleitet die bewegtbildliche Visualisierung und intoniert deren friedliche Atmosphäre.

Obwohl den geschilderten Beispielen gänzlich unterschiedliche Narrative zugrunde liegen, erfolgt die jeweilige Verbildlichung der haptischen Naturerfahrung über ähnliche Distanzen der Kamera zum aufgenommenen Geschehen. Die Wahl der genutzten Einstellungsgrößen scheint wesentlich, um das Fühlen von Natur sinnlich darzulegen und an die taktile Wahrnehmung des Zuschauers zu appellieren. Die exemplifizierten Berührungsmomente wären in einer Totalen beispielsweise kaum sichtbar oder atmosphärisch in gleicher Weise übertragbar. Die plastische Wiedergabe von hautnahen Interaktionen führt daher umgehend zur Großaufnahme, „weil sie das Verhältnis von Maßstab und Größe thematisiert: Haut ist einerseits überall um uns herum, übersteigert uns als Einzelne also, andererseits kann man ihre Struktur nur mit dem Vergrößerungsglas erkennen.“⁴⁶⁰ Es ist also im besten Fall die Großaufnahme oder zumindest die Nahe, die dem Zuschauer das physische Aufeinandertreffen von Oberflächen vorführt. Das audiovisuell inszenierte Anfassen eines Naturgegenstands rückt eine Wahrnehmungs-, Kontakt- und Kommunikationsfläche in den Blick, über die der Zuschauer als leibliches Wesen ebenso verfügt wie die Figuren der gezeigten Filmhandlungen: Haut. Im Verweis auf Kapitel 3.3 lässt sich anhand der besprochenen Filmszenen eine konkrete Verdeutlichung der von Laura Marks getroffenen phänomenologischen Überlegungen ausmachen. Mithilfe einer über die Einstellungsgröße erzielten materiellen Nähe rekurren die filmisch repräsentierten Berührungen auf das taktile Leibgedächtnis des Zuschauers, wodurch er die beobachteten Naturerfahrungen synästhetisch nachempfinden kann.

⁴⁶⁰ Elsaesser/Hagener 2007, S. 141f.

5.4 Überwinden

Es wurden inzwischen verschiedene Aspekte der filmischen Grenzerfahrung im Zusammenhang mit dem Erleben von Natur auseinandergesetzt, die vordringlich unter dem Paradigma der äußeren Überschreitung bestehender räumlicher, sozialer und körperlicher Limitationen verhandelt wurden. Wie jedoch schon ansatzweise konturiert, können Naturerfahrungen auch das *Überwinden* innerer Grenzen bedeuten. Im folgenden Kapitel sollen daher Filmszenarien im Fokus stehen, die dieses Überwinden in besonderer Weise thematisieren und ästhetisieren.

Eine erste Explikation des Motivs kann über den Film *ANTICHRIST* (L. v. Trier, DK/D/F/S/I/PL 2009) angeboten werden. In einem kurzen Zwischenspiel innerhalb der Haupthandlung soll sich die weibliche Protagonistin auf Anraten ihres Ehemanns den Fußmarsch in den Wald vorstellen, den das Paar zur Verarbeitung seines Kindesverlusts aufzusuchen plant. Die anschließende Montagesequenz umfasst mehrere szenische Stationen, in denen sich die Frau traumwandlerisch durch den Wald bewegt. Am Ende ihres Weges gelangt sie zu der Hütte „Eden“, wo sie im vergangenen Jahr mit ihrem Sohn den Sommer verbracht hat. Dort angekommen, fordert ihr Mann sie auf, sich vor dem Haus ins hohe Gras zu legen. Sie kommt seiner Bitte nur zögerlich nach, denn sie fürchtet sich vor den Pflanzen und der in ihren Augen monströsen Natur. Schließlich bewältigt sie ihre Angst und bettet sich rücklings auf die wildwüchsige Wiese. Die Kamera befindet sich dabei in der Aufsicht und zeigt in halbnaher Einstellung Kopf und Torso der Frau, während sich diese in Zeitlupe auf den Boden sinken lässt. Kombiniert wird das Bild mit einer dumpf dröhnenden Tonspur, die die von der Frau empfundene Bedrohlichkeit der Situation akzentuiert. Nachdem sich die Frau vollständig ausgestreckt hat, verharrt die Kamera in ihrer vertikalen Perspektive, fährt aber langsam so weit nach oben, bis die Frau in einer Totalen zu sehen ist. Die helle, fast weiße Farbe ihrer Haut setzt sich deutlich von den Grüntönen der Wiesenfläche ab (vgl. Abb. 7). Dann hält die Stimme ihres Mannes sie an, mit dem Gras zu verschmelzen: „Just turn green.“⁴⁶¹ Der Körper der Frau nimmt daraufhin allmählich die Kolorierung seiner Umgebung an. Statt der vorausgegangenen kontrastiven Abhebung fusioniert die Figur mit ihrem Untergrund und wird in ihm transparent: Das Bild ist am Ende der Einstellung einheitlich grün gefärbt, lediglich die Konturen der Frau sind noch vage erkennbar (vgl. Abb. 8).

⁴⁶¹ *ANTICHRIST* 2009, TC: 00:31:45–00:31:47.



Abb. 7: ANTICHRIST (TC: 00:31:33)



Abb. 8: ANTICHRIST (TC: 00:31:45)

Mithilfe der farblichen Synthese von Mensch und Natur wird in dieser Traumsequenz ein inneres Entwicklungsmoment performativ visualisiert. Über die Durchlässigkeit ihrer Haut vollzieht die Figur eine sichtbare Entgrenzung ihrer personalen Identität, indem diese analog zu ihrem Körper im Grün des Grases aufzugehen scheint. Ebenso wie Lichtsetzung, Sound und Kadrange intensivieren Farben die Aussagekraft einer erzählten Handlung. „Farben und hauptsächliche Farbveränderungen können eine dramaturgische [...] Rolle spielen. Sie können auch symbolische Bedeutungen haben.“⁴⁶², expliziert Balázs in seinem Werk *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949). In der hier verzogenen sukzessiven Aufhebung der Figur-Grund-Differenzierung konstituiert sich das Moment einer leiblichen Vereinigung, die dem Zuschauer ästhetisch vermittelt wird. Die Farbräumlichkeit des Bildes entwirft eine Erfahrungssituation, in der die konnotative Wirkung des naturhaften Grüntons vorherrscht. Der farbliche Wahrnehmungseindruck trägt die Atmosphäre der Darstellung und überführt die geschilderte Imagination in das sinnliche Erleben des Zuschauers.

Ein weiteres, wiederkehrendes Sujet in nahezu allen für diese Analyse herangezogenen Beispielen ist das Überwinden moralischer und ethischer Grenzen. So werden einige Figuren unabhängig vom Grund ihres gesellschaftlichen Ausstiegs dazu gezwungen, ihr Fortleben durch das Töten von Tieren zu sichern. Dieser Umstand führt zu einem tiefen inneren Konflikt, der die Figuren ihre Weltanschauungen und Motivationen nachhaltig hinterfragen lässt. Gleichwohl erfordern die Bedingungen ihrer gegenwärtigen Verhältnisse einen notwendigen Pragmatismus, da sie ohne Nahrungszufuhr nicht länger überleben könnten. Die unmittelbare Ausweglosigkeit ihrer Lage drängt sie dazu, ihr moralisches Empfinden hinsichtlich der selbsttätigen Ermordung eines anderen Lebewesens zu überdenken. Die Revision ihrer ethischen Überzeugung evoziert einen seelisch-geistigen Transformationsprozess, der schlussendlich im finalen Tötungsakt

⁴⁶² Balázs, Béla (1961): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus, S. 255.

mündet. Letzterer wird wie in den folgenden beiden Beispielen häufig durch eine Schusswaffe ausgeführt und in einer nahen Einstellung der Figur gezeigt, die ihr Gewehr sekundenlang auf ein hinter der Kamera befindliches Ziel richtet (vgl. Abb. 9 und Abb. 10). Nicht selten reflektieren die Gesichter der Figuren ihre innere Zerrissenheit und den Zweifel, den sie an ihrem Vorgehen hegen. Dergestalt schreibt die Protagonistin aus dem Film *DIE WAND* (J. Pölsler, D/AT 2012) einmal in ihr Tagebuch: „Das einzige Wesen im Wald, das wirklich Recht oder Unrecht tun kann, bin ich. Und nur ich kann Gnade üben. Manchmal wünsche ich mir, diese Last der Entscheidung liege nicht auf mir. Aber ich bin ein Mensch. Und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch.“⁴⁶³



Abb. 9: INTO THE WILD (TC: 01:23:52)



Abb. 10: DIE WAND (TC: 01:04:09)

Die Abgeschiedenheit von jeglichen ökonomischen Gefügen sowie die damit verbundene Nahrungsmittelknappheit sorgen dafür, dass sich die Figuren unumwunden mit dem Jagen und Schlachten von Tieren konfrontieren müssen. Als ehemalige Mitglieder einer modernen Gesellschaft befanden sie sich bisher in dem Vorzug, die industriell organisierte Fleischproduktion nicht selbst übernehmen zu müssen. Ohne auf ihre alten Konsumgewohnheiten zurückgreifen zu können, müssen sie sich nun die Frage nach der Rechtfertigung und Zulässigkeit ihres Handelns stellen. In der unausweichlich folgenden Modifikation ihrer Wertevorstellungen überwinden sie sowohl eine innere wie im tatsächlichen Vollzug der Tötung auch eine äußere Grenze. Als physische Verkörperung einer psychischen Veränderung wird das Abfeuern der Waffe zum performativen Moment, das den Zuschauer emotional involviert. Die audiovisuelle Vermittlung des Geschehens vergegenwärtigt ihm den praktizierten Entschluss der Figur, den er potenziell befürworten oder ablehnen kann. In jedem Fall würde er die moralische Grenzsituation mit seinem persönlichen Dafürhalten vergleichen und sich dahingehend positionieren. Die filmisch erzählte Erfahrung würde auf diese Weise in die eigene Gedankenwelt transferiert und dort individuell parallelisiert werden.

⁴⁶³ *DIE WAND* 2012, TC: 01:04:30–01:04:44.

5.5 Entfalten

Der abschließende Teil dieses Analysekomplexes soll sich mit der Thematik des *Entfaltens* beschäftigen. Die unbeschränkte Selbstentfaltung eines Menschen in der freien Natur offenbart sich als Quelle eines inneren und äußeren Wandels. Grenzen, die durch das ehemalige Lebensumfeld auferlegt wurden, werden zurückgelassen und überwunden. Natur wird zum Verwirklichungs- und Initiationsraum, in dem fast alles möglich scheint: „I’d like to think an ordinary person is capable of anything“, ⁴⁶⁴ erklärt die Protagonistin Robyn im Film *TRACKS* (J. Curran, AU 2013) und eröffnet dem Zuschauer schon zu Beginn des Plots: „The decision to act was in itself the beginning of the journey.“ ⁴⁶⁵ Körperliche und geistige Handlungsfreiheit sind Robyns eigentliche Ziele der Reise, mit deren Beschluss sie bereits die erste Hürde nimmt. Die Aufhebung gesellschaftlicher Restriktionen setzt Entwicklungsprozesse in Gang, in denen filmische Figuren über ihr bekanntes Ich hinauswachsen oder sich sogar gänzlich von ihm entfremden. In dieser Weise ergeht es etwa Urs, der im Verlauf von *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES* zunehmend den Bezug zu seinem früheren Selbst verliert: „Ich hab’ meine Hemmschwelle verloren. Ich weiß nicht, was passiert ist, Ich mach’ Dinge, die ich...Ich mach Dinge ohne zu Zögern, ohne nachzudenken. Dinge, die ich früher niemals in meinem Leben getan hätte.“ ⁴⁶⁶

Lediglich mit Sandalen bekleidet überquert Robyn an einer Stelle ihrer Wanderung eine vollkommen ausgedörrte Wüstenfläche. Ihre Monatsblutung rinnt ungehindert an ihren schmutzigen Beinen herab. Die Haut auf ihrem Rücken ist aufgesprungen und verbrannt, ihre schwächliche Gestalt setzt sich farblich kaum noch von der umliegenden Landschaft ab (vgl. Abb. 11). Robyns Nacktheit und das Ignorieren westlich-populärer Hygienemaßstäbe markieren ihre Abkehr von sozial erlernten Zwängen. Mit dem Ablegen ihrer Kleidung überlässt sie sich vollkommen schutzlos der rauen Umgebung und entledigt sich zugleich des Schamgefühls für ihren Körper. Inmitten von Wüstenstaub und unbarmherziger Sonneneinstrahlung wirkt Robyns Leib als entgrenzte Reflektion ihrer eigenen und der äußerlich abgebildeten Natur. Der existenzielle Charakter ihrer Erfahrung entfaltet sich vor dem Zuschauer als ästhetisches Kompositum audiovisueller Mediatisierung. Detail- und Nahaufnahmen der Protagonistin wechseln sich mit totalen

⁴⁶⁴ *TRACKS* 2013, TC: 00:23:42–00:23:45.

⁴⁶⁵ *TRACKS* 2013, TC: 00:05:16–00:05:19.

⁴⁶⁶ *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES* 2015, TC: 00:42:38–00:42:47.

Einstellungen des Schauplatzes ab, wodurch Figur und Hintergrund in eine unmittelbare Beziehung gesetzt werden. Die Szene wird dominiert von sandfarbenen Oberflächen und dem flirrenden Licht der Sonne. Die parallele Soundgestaltung besteht aus naturhaften Insektengeräuschen und den hörbaren Schritten der Figur. Darüber hinaus ist das Geschehen mit einer Instrumentalsequenz unterlegt, die eine krisenhaft drückende Atmosphäre erzeugt, in der sich sowohl Robyns Trauer über den vorausgegangenen Tod ihres Hundes kundtut als auch die Eindringlichkeit der illustrierten Naturerfahrung.



Abb. 11: TRACKS (TC: 01:31:34)



Abb. 12: INTO THE WILD (TC: 01:20:14)

„You’re just there, in that moment, in that special place and time“⁴⁶⁷, beschreibt Chris aus INTO THE WILD seine Idee vom Leben in der Wildnis. Die überwiegend pathetische Landschaftsdarstellung des Films transportiert merklich die subjektive Wahrnehmung des Protagonisten und gipfelt bisweilen in geradezu ekstatischen Kulminationsmomenten. Eine besonders intensive Szene zeigt Chris, während er vor einer monumentalen Naturkulisse auf einer Bergkuppe steht und über das umliegende Land blickt. In einer erst weitwinkligen, dann nahen Einstellung wird die Figur von der Kamera umkreist. Mit ausgestreckten Armen, zurückgeworfenem Kopf und geschlossenen Augen dreht sich Chris im Wind. Seine inbrünstige Körperhaltung und die sichtlich verlangsamte, teilweise überblendete Aufnahme (vgl. Abb. 12) evozieren eine überbordende Atmosphäre des Erlebens. Die dramatische Musikbegleitung emotionalisiert und überspitzt das Geschehen zusätzlich. Chris betrachtet sich selbst als „ästhetische[n] Reisende[n]“, der „das Extreme liebt“ und dessen tiefster Wunsch die „totale Freiheit“ ist.⁴⁶⁸ Die Erfüllung seiner Sehnsucht konkretisiert sich durch die audiovisuelle Inszenierung. Die filmische Auflösung der landschaftlichen Außenwelt basiert hier deutlich auf der Innenwelt von Chris und vermittelt sich dem Zuschauer als performativer Ausdruck seiner Erfahrung.

⁴⁶⁷ INTO THE WILD 2007, TC: 00:45:23–00:45:26.

⁴⁶⁸ Vgl. INTO THE WILD 2007, TC: 00:11:40–00:12:48. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden an dieser Stelle die verwendeten Zitate der deutschen Übersetzung entnommen.

Die beiden exemplifizierten Beispiele betonen unterschiedliche Aspekte gesellschaftlichen Ausstiegs anhand der gleichen Erfahrungskategorie. Psychische und physische Entfaltung werden als ästhetisch-narrative Bestandteile der Filmhandlung evolviert. Das Verbinden von körperlichen und seelischen Entwicklungspunkten exponiert die dargestellten Figuren als leiblich empfindende Wesen, deren Empfindungen dem Zuschauer leiblich kommuniziert werden. Ihre Bewegungen und Regungen werden durch filmische Gestaltungsmittel und den Einsatz einer ausdrucksstarken Naturkulisse in expressive Atmosphären verwandelt, die das bloße Leinwandgeschehen überschreiten. Die audiovisuelle Präsentation der erzählten Grenzerfahrungen referiert auf die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers, der über das affektive Erleben einer performativen Vergegenwärtigung in die Gefühlsqualität des Films hineingezogen wird.

Von der audiovisuellen Bewegung und vom narrativen Fluss erfasst, entfalten sich synästhetische Wirkungen, die kaum kontrollierbar sind. Nicht nur setzen sie das einzelne Objekt, die einzelne Figur immer in Beziehung zu den Anderen und fördern die Wahrnehmung einer relationalen Subjektivität auf Seiten der Zuschauer; die spürbare kinematografische Präsenz der Bilder provoziert auch die Wahrnehmung der eigenen Anwesenheit und erzeugt eine diffuse Befindlichkeit. Diese färbt unsere Haltung zum Film positiv oder negativ und beeinflusst das Filmerlebnis emotional, vielleicht auch moralisch.⁴⁶⁹

Das rezeptive Responsivitätsverhalten auf ein filmisches Szenario speist sich demnach aus der durch die Inszenierung hervorgerufene Atmosphäre, welche das fiktive Geschehen in die spür- und bewertbare Wirklichkeit des Zuschauers überführt. Die von Hans J. Wulff stammende und in Kapitel 3.2 angeführte Benennung der Atmosphären als Relationsdinge zeigt sich in diesem Zusammenhang von tragender Bedeutung.

Die Vermutung steht an, dass sich der Eindruck atmosphärischer Dichte gerade dann einstellt, wenn es gelingt, die Charaktere, ihre Handlungen und ihre Utopien, Obsessionen und Ängste so darzustellen, dass sie sich als Produkte jener Rahmungen erfassen lassen – oder dass sich die Hintergründe an die Figuren anschmiegen –, die wie ein äußerer Spiegel ihrer inneren Verfasstheit scheinen.⁴⁷⁰

Jede der in diesem und in den folgenden Kapiteln besprochenen Filmszenen wurde aufgrund ihrer atmosphärischen Verdichtung ausgewählt. Erreicht wird diese entweder durch eine intensive Interaktion bis hin zu einer buchstäblichen Homogenisierung von Figur und Umwelt. Oder aber schlicht durch die geballte Kumulation bildästhetischer und akustischer Effekte, die ein diegetisches Naturphänomen in den sinnlichen Erfahrungsbereich des Zuschauers rückt.

⁴⁶⁹ Tröhler 2012, S. 17.

⁴⁷⁰ Wulff 2012, S. 112.

6. Leiberfahrungen

Naturerfahrungen sind Leiberfahrungen. Im leiblichen Spüren offenbart sich nach Böhme die Zugehörigkeit und Betroffenheit des Menschen zur und von der Natur. Der Leib als unablässiges „Vehikel des Zur-Welt-Seins“⁴⁷¹ sendet und empfängt jede Mitteilung der eigenen und äußerlich anwesenden Existenz. Die Erfahrung von Naturräumen und -phänomenen ist in dieser Konsequenz grundsätzlich leiblich. Merleau-Ponty benennt die leibliche Wahrnehmung als „Paarung unseres Leibes mit den Dingen“⁴⁷², weshalb die Wahrnehmung eines Gegenstandes, eines Lebewesens oder einer Erscheinung immer synonym zur eigenleiblichen Wahrnehmung erfolgt.⁴⁷³ Durch den Aufenthalt in Naturumgebungen treten Menschen mit den Qualitäten und Konsistenzen dieser Umgebungen affektiv in Kontakt. Sie erleben sich und ihren Körper in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt: Sie bewegen sich in ihr, sie interagieren mit ihr, sie wachsen oder sie verzweifeln an ihr. Körperliche und seelische Empfindungen bedingen sich durch die Gegebenheiten und Verhaltensweisen der aktuell disponiblen Natur, die als externe Präsenz subjektive Befindlichkeiten erzeugt. Die synästhetische und sensomotorische Erfahrung ihrer Einheit ruft Stimmungen, Emotionen und Handlungsimpulse hervor, deren somatische Anlage und Tragweite inhärent sind. Wenn filmische Figuren durch den Habitus ihres diegetischen Milieus betroffen werden, führt dies zu einer ausgeprägten Kopplung innerer und äußerer Vorgänge. Das psychische Ausmaß einer physischen Erfahrung (und umgekehrt) erzeugt eine Verknüpfung von Innenwelt und Außenwelt, die auf verschiedenen kinematografischen Ebenen zum Ausdruck kommen kann.

In den nachstehend angeführten Filmszenarien erweist sich die leibliche Erfahrung der Natur als ästhetischer und narrativer Kardinalpunkt. Ebenso wie im vorausgegangenen Kapitel soll die Analyse der Filmbeispiele nach spezifischen Erfahrungskategorien gegliedert werden. Als geeignete Untersuchungsaspekte wurden diesbezüglich das *Sehen*, *Hören*, *Laufen*, *Spüren* und *Wachsen* bestimmt. Auch hier sollen die jeweiligen Gestaltungsparameter und Performativitätseffekte unter Einbezug ihrer rezeptiven Wirkungsmacht betrachtet werden.

⁴⁷¹ Merleau-Ponty 1966, S. 106. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2.

⁴⁷² Ebd., S. 370.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 242.

6.1 Sehen

Der erste Fokus des Überlegungsbereichs liegt auf dem rein visuellen Zugang zur Natur. Es sollen dabei unterschiedliche Formen des kinematografischen *Sehens* dargelegt werden, worunter die optische Naturwahrnehmung *im* Film sowie *durch* den Film beleuchtet werden soll. „Sehen heißt ein Feld von *sich zeigendem* Seien zu betreten [...]“⁴⁷⁴, konstatiert Merleau-Ponty, was sowohl für das diegetische Sehen der Figuren als auch für das Film-Sehen des Zuschauers und dessen daraus resultierende Verstrickung in das filmische Sehen geltend gemacht werden kann. „In Bezug auf das Auge als Schnittstelle von Zuschauer und Film lassen sich mehrere Konfigurationen unterscheiden, die den Blick und das Sehen auf je unterschiedliche Weise modellieren.“⁴⁷⁵ Einstellung, Kadrage und Montage artikulieren bildimmanente Strukturen von Sichtbarkeit, die mit dem menschlichen Sehsinn konvergieren.⁴⁷⁶ Der Film reicht dem Zuschauer ein organisiertes Kompositum szenischer Visualisierung an die Hand, welches die Erfahrung des Gesehenen paradigmatisch vorgibt.

Es soll sich zunächst dem figurenbasierten Blick angenähert werden, der als imaginierter Blick eines anderen konstitutiv ist für die Bildung von Subjektivität. Die zur Explikation dieses Vorgangs ausgewählten Screenshots zeigen Naturansichten, die aufgrund der filmischen Kontinuität als Wahrnehmungseindrücke der handelnden Figuren erkannt werden können. Vor allem im Film *TAKE SHELTER* stellt dieser Vorgang ein wiederkehrendes Moment der Handlung dar.⁴⁷⁷ Den Protagonisten Curtis plagen Visionen und Alpträume von einem gewaltigen Tornado, der seine Familie, sein Haus und seine gesamte Existenz bedroht. Bereits in den ersten Minuten des Films wird sein misstrauischer Blick zum Himmel als leitende Dynamik des narrativen Geschehens etabliert. In monströsen Wolkenfronten und bizarren Vogelformationen wähnt Curtis die Vorboten eines apokalyptischen Untergangs, der sich vor seinen Augen zusammenbraut. Indem die Kamera die figurative Wahrnehmung von Curtis praktisch nachahmt, überträgt sie seine Perzeption auf die des Zuschauers. Curtis' zwanghafter Blick nach oben wird durch die untersichtige Position der Kamera vermittelt, was Figur und Zuschauer den gleichen personalen Standpunkt verleiht (vgl. Abb. 13). Die totale, perspektivisch

⁴⁷⁴ Merleau-Ponty 1966, S. 92.

⁴⁷⁵ Elsaesser/Hagener 2013, S. 105.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. hierzu auch: Kling, Juliane (2017): „Der Leib als Medium. Körperliche und seelische Naturerfahrung im Spielfilm.“ In: Rothmund et al. (Hrsg.): *FFK Journal*. Bd. 2 (2017). Hamburg: Avinus.

eindeutig verortbare Betrachtung des Himmels transportiert die Erfahrung der Figur über die Leinwand hinaus, wodurch der Zuschauer Curtis' Sehen als sein eigenes erlebt. Das filmische Geschehen ist in Bezug auf den Körper und das Selbst des Zuschauers nicht länger äußerlich, sondern geht in eine Verinnerlichung und Subjektivierung über.⁴⁷⁸



Abb. 13: TAKE SHELTER (TC: 00:13:51)



Abb. 14: DIE DUNKLE SEITE DES MONDES (TC: 01:31:25)

DIE DUNKLE SEITE DES MONDES endet mit einer vertikalen Einstellung gen Himmel, zu dem der sterbende Protagonist in seinen letzten Atemzügen aufsieht. Dem Blick der Figur folgend, schwenkt die Kamera hoch zu den schwarz aufragenden Baumwipfeln, hinter denen das fahle Blauweiß der Dämmerung zu erkennen ist. Strahlend hell befindet sich der Vollmond im Mittelpunkt des Bildes (vgl. Abb. 14). Auch in diesem Beispiel erfasst der Zuschauer die Naturerscheinung aus der mediatisierten Perspektive der Figur.

Der Film macht nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt. Er ermöglicht als einziges Medium einen Zugang zu dem, was uns sonst verschlossen bleibt: der verkörperten Wahrnehmung eines anderen als uns selbst. Jeder kann zwar sehen, *dass* ein anderer ebenfalls etwas sieht, aber dieses Sehen selbst können wir nicht sehen. Auf der Leinwand hingegen wird dieses fremde Sehen sichtbar [...].⁴⁷⁹

Die exemplifizierten Filmbilder offerieren den performativen Ausdruck einer figurengefüßten Impression, die der Zuschauer durch die Ausrichtung und Einstellung der Kamera als subjektive Erfahrung identifiziert. Die selektive Beweglichkeit der Kamera bildet nach Thomas Morsch das „physische Äquivalent zu der Intentionalität menschlicher Wahrnehmung.“⁴⁸⁰ In den referierten Einstellungen schaut der Zuschauer durch die Kameralinse selbst zum diegetischen Himmel hinauf. Für seinen visuellen Natureindruck ist es unerheblich, ob es sich um eine fremde oder um eine eigene Wahrnehmung handelt, denn im Zeitpunkt der Rezeption sind diese deckungsgleich. Die filmische Verkörperung des gemeinsamen Blicks konstruiert die visuelle und damit leibliche Erfahrung des Zuschauers

⁴⁷⁸ Vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 104.

⁴⁷⁹ Morsch 2010, S. 58.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 59.

Eine andere Aufgabe, aber dennoch somatisch-affizierenden Gehalt haben Aufnahmen, die lediglich dem Blick des Zuschauers vorbehalten sind. Die Funktion der gemeinten Einstellungen liegt weniger im narrativen als im ästhetisch-deskriptiven Bereich des Films. Es handelt sich um atmosphärische Zwischenmomente, in denen weder Figuren auftreten noch zentrale Bedeutsamkeiten des geschilderten Geschehens moduliert werden. Ähnlich wie die in Kapitel 5.1 erläuterten Eröffnungsbilder dienen sie dazu, die erzählte Welt stimmungsvoll zu nuancieren und auszukleiden. Sie beschreiben einzelne Zustände und Beschaffenheiten des filmischen Milieus, die zwar für die Handlung nicht akut von Belang sind, aber die situative Atmosphäre erheblich beeinflussen. Die aus den Filmen *CAPTAIN FANTASTIC* und *THE HUNTER* (D. Nettheim, AU 2011) entnommenen Screenshots zeigen vom unmittelbaren Handlungsgeschehen isolierte Naturimpressionen, deren apparativ geleitete Perspektivierung nur für den Zuschauer zugänglich ist. Dieser folgt nun nicht mehr dem imaginierten Blick einer Figur, sondern er sieht etwas, das ihm durch die Kamera vermittelt wird und dafür bestimmt ist, ihm den Charakter der Szenerie zu vergegenwärtigen. Die halbnah, knapp über dem Boden positionierte Einstellung eines grün bewachsenen Wasserlaufs typisiert die naturgesättigte Idylle eines nordamerikanischen Waldes (vgl. Abb. 15), während die Totale einer in der Morgendämmerung liegenden Baumkette die geheimnisvolle Aura einer tasmanischen Berglandschaft ausmalt (vgl. Abb. 16).

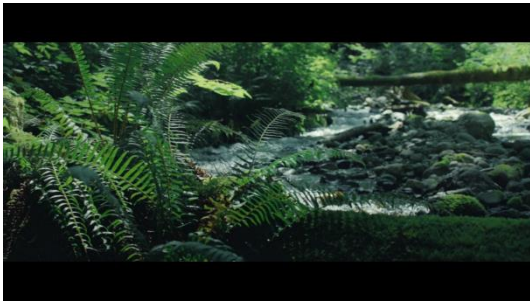


Abb. 15: *CAPTAIN FANTASTIC* (TC: 00:01:31)



Abb. 16: *THE HUNTER* (TC: 00:21:41)

Wie in den vorausgegangenen Beispielen wird der Zuschauer einer visuellen Naturerfahrung ansichtig, die in erster Instanz nicht durch ihn selbst getätigt wird. Er sieht das filmische Bild als Ausdruck einer Erfahrung, die der Film im Akt seiner Vorführung performativ vollzieht. Im Rückgriff auf Sobchacks verhandelte phänomenologische Argumentation in Kapitel 3.3 sind die wahrgenommene Sichtweise des Films und die menschliche Wahrnehmung grundlegend leiblich verankert. Jeder sichtbare Anblick diegetischer Natur ist deshalb die Erfahrung einer verkörperten Erfahrung, die auf der Leinwand ästhetisch eingefangen wird.

6.2 Hören

Genau wie das Sehen partizipiert der Erfahrungsvollzug des *Hörens* an dem prinzipiell medial angelegten Verhältnis des Menschen zur Welt. Die leibliche Wahrnehmung des Hörens fungiert als Medium dafür, *wie* und *als* was etwas akustisch in Erscheinung tritt.⁴⁸¹ Die filmische Audiovision ist simultan sichtbar und hörbar, doch nicht jeder gehörte Ton des Films hat seinen Ursprung im diegetischen Bild. Siegfried Kracauer unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen *synchronem* und *asynchronem* Ton. Von Synchronismus spricht er, wenn die Lautquelle im filmischen Bild zu sehen oder zu verorten ist, von Asynchronismus, wenn Geräusche und Bilder, die in der Realität nicht gleichzeitig vorkommen, im Film kombiniert werden.⁴⁸² Synchrone und asynchrone Verbindungen können parallel und kontrapunktisch auftreten. Im ersten Fall ergänzen sich die bildlichen und klanglichen Informationen über einen Sachverhalt, im zweiten Fall divergieren dagegen die Mitteilungen von Bild und Ton.⁴⁸³ Die nachstehend beschriebene Filmszene vereint mehrere Möglichkeiten kinematografischer Tongestaltung und schafft auf diese Weise ein prägnantes Beispiel für die Multidimensionalität filmischen Hörens.

Im Mittelpunkt von *BEASTS OF THE SOUTHERN WILD* (B. Zeitlin, USA 2012) steht ein sechsjähriges Mädchen namens „Hushpuppy“, das in einer abgelegenen Sumpfsiedlung am Mississippi aufwächst. Die Bewohner der Gemeinde leben autark und ohne Kontakt zur technischen Zivilisation. Ein riesiger Staudamm trennt das Küstenland vom Rest der sozialen Welt. „All the time, everywhere, everything’s hearts are beating and squirting, and talking to each other [...]“⁴⁸⁴, erklärt Hushpuppy dem Zuschauer aus dem *Off*, während sie in Unterwäsche und Gummistiefeln durch das verwilderte Grundstück ihres Vaters stapft. Zwischen überwuchertem Wertstoffschrott und windschiefen Bretterkonstruktionen döst ein Warzenschwein, etliche Hühner gackern lautstark im Hintergrund. Behutsam legt Hushpuppy ihre Hand auf das Schwein und spürt seinen ruhigen, hörbar pochenden Herzschlag. Anschließend hebt sie einzelne Küken auf, drückt die Tiere an ihr Ohr und lauscht dem schnellen Klopfen ihrer Herzen (vgl. Abb. 17 und Abb. 18). Die synchrone Geräuschkulisse des Bildraums wird von einem asynchronen Klavierton umrahmt, der die naturhaften Schallquellen indikatorisch moduliert. Die

⁴⁸¹ Vgl. Westphal, Kristin (2010): „Sinne und Stimme in der Welt der Medien.“ In: Kapust/Waldenfels (Hrsg.): *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*. München: Wilhelm Fink, S. 183–194, S. 183.

⁴⁸² Vgl. Kracauer 2012, S. 159.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 160.

⁴⁸⁴ *BEASTS OF THE SOUTHERN WILD* 2012, TC: 00:01:50–00:00:57.

klangliche Inszenierung der Szene präzisiert die Unbefangenheit, mit der das Mädchen seine Umgebung erkundet, und symbolisiert zugleich seine Naturverbundenheit. Die analoge Verknüpfung von Geräusch, Musik und gesprochenem *Voiceover* verbindet verschiedene Ebenen filmischer Soundgestaltung zu einem auditiven Gesamteindruck, der das visuelle Geschehen narrativ begleitet und ästhetisiert.



Abb. 17: BEASTS OF THE SOUTHERN WILD
(TC: 00:02:15)



Abb. 18: BEASTS OF THE SOUTHERN WILD
(TC: 00:02:04)

Die transmodale Verflechtung kooperierender Tonqualitäten erzeugt ein raumzeitlich verdichtetes Hörereignis, das den Zuschauer somatisch affiziert und zur illusionären Topographie des Films beiträgt. Mit dem Ton tritt die Räumlichkeit der kinematografischen Erfahrung in den Vordergrund, indem dem Betrachter eine dreidimensionale Orientierung über das Gesehene ermöglicht wird. Darüber hinaus dringt eine perzeptive Wahrnehmung durch das Ohr gewissermaßen direkt in das Innere des Zuschauers (Zuhörers) vor.⁴⁸⁵ Auch hier konkretisiert sich das Paradigma der phänomenologischen Schule, das die Leiblichkeit der Rezeptionssituation affirmiert: „Der Zuschauer ist nicht länger ein passiver Empfänger narrativer Informationen, der dem Film äußerlich bleibt, sondern ein Körperwesen, das akustisch, räumlich und somatisch in die Textur des Films verwoben ist.“⁴⁸⁶ Dadurch, dass die Filmernerfahrung immer mehrere Körpersinne inkludiert – man denke neben dem Audiovisuellen an das taktile Leibgedächtnis –, konstituiert sich die filmische Sinnbildung in der erlebten Synästhesie der leiblichen Wahrnehmung:

Die Sinne kommunizieren in der Wahrnehmung miteinander, ähnlich wie beide Augen im Sehen und beide Ohren im Hören zusammenwirken. Sie kommunizieren also dadurch, dass der Leib nicht eine Summe nebeneinandergesetzter Organe, sondern ein synergetisches System ist, dessen sämtliche Funktionen in der umfassenden Bewegung des Zur-Welt-seins übernommen und verbunden sind.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 165f.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 166.

⁴⁸⁷ Westphal 2010, S. 185.

6.3 Laufen

Einige der auseinandergesetzten Filmbeispiele inszenieren die Wanderung der sich fortbewegenden Figuren als richtungsweisende Dynamik des erzählten Geschehens. Die Praxis des *Laufens* stellt einen zentralen Aspekt der gesuchten Naturerfahrung dar und strukturiert zugleich die Handlung des Films: „Führt der Film [...] eine Gegend in jener Reihenfolge und in jenem Rhythmus vor, wie sie ein in diesem Film auftretender Wanderer sieht und erlebt, dann wird jene Gegend als subjektives Erlebnis eines Menschen gezeigt.“⁴⁸⁸ Die laufende Erschließung des Naturraums wird von der Kamera dokumentiert und ästhetisiert. Der physische Aspekt des kinematografisch geschilderten Gehens involviert häufig ein Moment psychischer Disponiertheit, das die Inszenierung der durchwanderten Landschaft trägt: „Im Film wird jede äußere Bewegung zu innerem Ausdruck.“⁴⁸⁹ Die filmische Thematisierung von Mensch und Natur im Zuge einer körperlichen Vorwärtsbewegung demonstriert oft einen seelischen Entwicklungsgang, der anhand ausgewählter Filmwerke symptomatisch belegt werden kann.

Die Reinheit der Wüste habe sie schon immer angezogen, meint Robyn in *TRACKS*, bevor sie zu ihrer Wanderung aufbricht.⁴⁹⁰ In der endlosen Weite Mittelaustraliens sieht sie die Kompensation ihrer sozialen Orientierungslosigkeit. Nur zu Fuß will sie die knapp 3000 Kilometer bis zum indischen Ozean laufen. Die wiederholte Aufnahme von Robyns Füßen und ihrem sandaufwirbelnden Gehen über den Wüstenboden markiert ein zentrales Gestaltungselement des Films (vgl. Abb. 19). In einer nicht selten fluiden Montage überlappen sich Einstellungen von Robyns Oberkörper und ihren Füßen. Das Bild wirkt oftmals unscharf, was den dynamischen Akt der Fortbewegung unterstreicht. Mehrfach scheinen Robyns Konturen mit ihrer Umgebung zu verschwimmen, zwischen aufgestobenem Staub ineinander überzugehen. Wie ein roter Faden zieht sich die visuelle Verwebung von Figur und Hintergrund durch die Erzählung des Films. Fast psychologisch verfolgt die Kamera Robyns Spuren durch die karge Wüstenlandschaft, beschreibt ihren äußeren Weg und entfaltet darüber ihren inneren. Das Narrativ der Wanderung erhält durch die ästhetische Darstellung ein individuelles, auf Robyns Persönlichkeit und Wandlungsprozess abgestimmtes Gesicht. Die bewegtbildliche Exposition der Natur gleicht einer physiognomischen Entsprechung der Figur.

⁴⁸⁸ Balázs 1961, S. 134.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 136.

⁴⁹⁰ Vgl. *TRACKS* 2013, TC 00:04:15–00:04:20.

Auf die Frage, wohin sie denn gehe, erwidert Anne aus *NOTHING PERSONAL* (U. Antoniak, IR/NL 2009): „I’m just going.“⁴⁹¹ Nach einem Beziehungsende sucht sie im irischen Connemara Zuflucht und Ruhe. Nur mit dem Nötigsten bepackt läuft sie durch die raue, kaum besiedelte Landschaft, deren Schroffheit und Nässe ein symbolisches Portfolio für das Seelenleben der jungen Frau bilden. Ungeschminkt und mit flatternden Haaren marschiert Anne bei Wind und Regen über unbefestigte Straßen und nebelverhangene Hügel. Hin und wieder trampft sie ein Stück, schläft im Freien, klaubt Essensreste aus Mülleimern. Immer tiefer führt sie ihr Weg ins nordwestliche Hinterland, weg von der Zivilisation und von ihrer Vergangenheit. Als man sie einmal fragt, wie man sie nennen soll, antwortet sie ablehnend: „You can just call me you“.⁴⁹² Beinahe stumm begleitet die Kamera die in sich gekehrte Frau auf ihrer Wanderschaft, weder Musik noch ein kommentierendes *Voiceover* erklären die Beweggründe und Stimmungen der Protagonistin. Wie ein Spiegelbild fungieren hingegen die herben Naturbilder für den Gemütszustand der Figur. Die grobkörnige Auflösung lässt die Landschaft noch rauer wirken, die nasskalte Atmosphäre noch unwirtlicher und die Großaufnahmen von Annes Gesicht noch abweisender. Die zurückhaltende Kameraführung verstärkt den Eindruck gewollter Isolation und gibt Annes Freiheitssuche ästhetisch viel Raum. Ähnlich wie bei *TRACKS* wird Annes Entfremdungsprozess ebenfalls durch ein äußerliches Aufgehen in der Landschaft allegorisiert, wenn sich beispielsweise Figur und Umgebung im gleichen Farbspektrum bewegen (vgl. Abb. 20) oder die Konturen der Protagonistin in der Weite der Naturkulisse verschwinden.



Abb. 19: *TRACKS* (TC: 01:18:51)



Abb. 20: *NOTHING PERSONAL* (TC: 00:07:04)

Beim Start ihrer Wanderung schreibt Cheryl Strayed im Film *WILD* ein Zitat von Emily Dickinson in das Trailbook: „If your nerve deny you go above your nerve.“⁴⁹³ Mit einem riesigen Rucksack auf den Schultern und viel zu engen Schuhen an den Füßen stapft sie

⁴⁹¹ *NOTHING PERSONAL* 2009, TC: 00:19:39–00:19:41.

⁴⁹² *NOTHING PERSONAL* 2009, TC: 00:20:18–00:20:21.

⁴⁹³ *WILD* 2014, TC: 00:11:29–00:11:32.

los. Es ist der Beginn einer monatelangen Extremtour, auf der sie ihre Trauer, ihre Drogensucht und ihre Scheidung verarbeiten will: „I’m gonna walk myself back to the woman my mother thought I was.“⁴⁹⁴ Auch dieser Fußmarsch artikuliert einen existenziellen Scheideweg. Der Film lässt den Zuschauer teilhaben an Cheryls Anstrengungen, ihren Stürzen und ihren Verletzungen. Er offenbart ihm die Blasen an ihren Füßen, die abgerochenen, blutigen Zehennägel, ihren aufgescheuerten Rücken. Gemeinsam mit den physischen Veränderungen der Figur erlebt der Zuschauer ihre emotionalen Ausbrüche. Mit der gleichen Entschlossenheit, mit der sie ihren Körper und ihr Gepäck durch die nordamerikanische Wildnis schleppt, konfrontiert sich Cheryl mit dem Schmerz in ihrem Inneren. Die äußere Natur flankiert dabei sichtlich ihre seelische Transformation. Ihren Anfang nimmt Cheryls Reise in der trockenen Wüste Kaliforniens, zu einer Zeit, in der sie am Nullpunkt ihrer Existenz steht. Je weiter sie läuft, desto mehr verwandelt sich Landschaft um sie herum, wechselt in dichte Waldgebiete und üppig bewachsene Bergketten. Am Ende ihrer Reise befindet sich Cheryl im sattgrünen Urwald Oregons. Einer Analogie gleich umgibt er die Frau, die über ihren fehlenden Mut hinweggegangen ist.

Die körperliche Vermittlung von Mensch und Natur durch den Vorgang des Laufens zeigt sich in jedem der drei angeführten Beispiele von substanziellen Belang. Die Wahl und Inszenierung der jeweiligen Naturumgebung erzeugen das figurative Tableau einer psychischen Landschaft. Zudem eröffnet die weiträumige Struktur der Wanderung ein vielschichtiges Konfliktfeld zwischen Natur und Figur. Die leiblichen Erfahrungen der äußeren Gegebenheiten initiieren und reflektieren die Entwicklungsprozesse der Protagonisten. Durch die dokumentierende und ästhetisierende Begleitung der Kamera werden ihre Erlebnisse dem Zuschauer affektiv zugänglich. Die performativen Unterbreitungen des zu Fuß angetretenen Weges, seiner Strapazen und seiner spezifischen Naturbedingungen offerieren einen zusammenhängenden Eindruck der geschilderten Erfahrungssituation. Die unterschiedlichen Motivationen und Charaktere der Figuren beeinflussen die korrelativen Darstellungen und Einflüsse der Natur. Eine somatische Rückkopplung auf den Zuschauer erfolgt einerseits über die hierbei geschaffene audiovisuelle Atmosphäre sowie andererseits durch den Rekurs auf sein implizites Gedächtnis,⁴⁹⁵ das ihm die Bewegung des Laufens sinnlich vergegenwärtigt.

⁴⁹⁴ WILD 2014, TC: 00:38:52–00:38:55.

⁴⁹⁵ Implizites Gedächtnis oder auch Leibgedächtnis.

6.4 Spüren

Das Erleben von Natur erreicht seinen Höhepunkt in einem ganzheitlichen *Spüren* eigener und äußerlicher Anwesenheit. Böhme zufolge ist „[u]nser Spüren [der Natur] die Art und Weise, in der wir sie selbst sind.“⁴⁹⁶ Wenn Menschen die Natur in ihrer Gegenwart leiblich erfahren, werden sie körperlich und seelisch von ihrer unmittelbaren Umwelt betroffen. Menschliches Natursein bedeutet nach Böhme, „am eigenen Leibe die Natürlichkeit zu spüren bekommen.“⁴⁹⁷ In der leiblichen Verbreitung dieses Gefühls ist die Selbsterfahrung unabdingbar inbegriffen. Indem filmische Werke die Verbindung physischer und psychischer Naturbegegnung anhand der Widerfahrnisse ihrer Protagonisten sichtbar machen, bieten sie Rezeptionserfahrungen an, die dem Zuschauer über die Empathie mit den Figuren seine eigene Leiblichkeit vor Augen führen kann. Insbesondere die Darstellung von schmerzhaften, körperlich qualvollen Geschehnissen ruft häufig Assoziationen hervor, die nicht unbedingt eine bewusste Erinnerung aktivieren, sondern die dem System des leiblichen Gedächtnisses zuzuordnen sind. Die menschliche Schmerzempfindung verläuft über das Schmerzgedächtnis, sodass ein Schmerz nicht notwendig von außen kommen muss, um leiblich zu affizieren.⁴⁹⁸ Böhme erkennt im Schmerz das „Paradigma leiblichen Bewusstseins [...]. Keine andere Erfahrung macht uns so zwingend deutlich, dass wir nicht nur einen Körper haben, sondern Leib sind.“⁴⁹⁹ Unter dem Fokus des leiblichen Spürens macht es dementsprechend Sinn, sich fernerhin mit Filmkonstruktionen zu beschäftigen, die Schmerzerfahrungen explizit thematisieren und mediatisieren.

Es soll zunächst eine Sequenz aus dem Film INTO THE WILD behandelt werden. Nach mehreren Monaten in Alaska beschließt Chris, in die Zivilisation zurückzukehren. Aufgrund der Schneeschmelze ist jedoch der Fluss, den er zuvor mühelos überqueren konnte, nicht länger passierbar. Chris ist deshalb gezwungen, in seinem Unterschlupf auszuharren, obwohl seine Nahrungsvorräte gefährlich geschwunden sind und er keine Tiere mehr findet, die er jagen kann. Infolge der kritischen Bedingungen magert er zusehends ab. Sein Gesicht ist eingefallen und fast jeden Tag muss er ein neues Loch in seinen Gürtel bohren, damit ihm die Hose nicht von den Hüften rutscht. Die Natur, in der Chris einst so viel Zauber und Erfüllung gefunden hat, ist zum lebensbedrohlichen Feind

⁴⁹⁶ Böhme 1997a, S. 137f.

⁴⁹⁷ Vgl. Böhme 2008, S. 126.

⁴⁹⁸ Vgl. Martin 2017, S. 143f.

⁴⁹⁹ Vgl. Böhme 2012, S. 198.

für ihn geworden: „There was clearly felt the prescence of a force not bound to be kind to man.“⁵⁰⁰ Unbändiger Hunger treibt ihn schließlich dazu, große Mengen eines vermeintlich essbaren Krautes zu verzehren, von dem er sich eine tödliche Vergiftung zuzieht. Unter Qualen versucht er vergeblich, sich zu übergeben. Sein Körper wird von schweren Krämpfen geschüttelt, Tränen des Schmerzes und der Verzweiflung laufen über sein Gesicht. Den hundertsten Tag seines Alaska-Aufenthalts begeht Chris in der „schlimmsten Verfassung seines Lebens.“⁵⁰¹ Sein Körper ist vollkommen ausgezehrt und kaum noch in der Lage, aufrecht zu stehen (vgl. Abb. 21). Das kantige Gesicht hat jede Farbe verloren, seine Augen liegen tief in den Höhlen, die Lippen sind trocken und aufgesprungen. „Der Hunger lehrt uns drastisch unsere Abhängigkeit von etwas, das wir nicht sind [und das wir nicht aus uns selbst heraus schaffen können], der Nahrung.“⁵⁰² Obwohl sich der Zuschauer nicht im gleichen physischen Zustand wie die Figur befindet, kann er ihre körperliche Verfassung und ihren bohrenden Hunger affektiv nachvollziehen. Er *versteht* ihren Schmerz, „[d]enn durch die Verhaftung des Schmerzes im Leibgedächtnis bedarf es keiner tatsächlichen Verletzung mehr, um Schmerz zu empfinden.“⁵⁰³ Die existenzielle Bedrohung der Figur vermittelt dem Zuschauer das implizite Wissen um seine eigene Verletzlichkeit, denn er verfügt ebenfalls über einen Körper, der verwundbar und sterblich ist: „Da der Leib die Natur ist, die wir selbst sind, sind es auch die leiblichen Erfahrungen, die uns immer wieder an unsere Endlichkeit und die Hinfälligkeit unseres Daseins erinnern.“⁵⁰⁴ Indem der ausgemergelte Körper der Figur die Betroffenheit durch ihre Umgebung performativ statuiert, mediatisiert er seine Versehrbarkeit für die Erfahrung des leiblich anwesenden Zuschauers.



Abb. 21: INTO THE WILD (TC: 02:06:19)

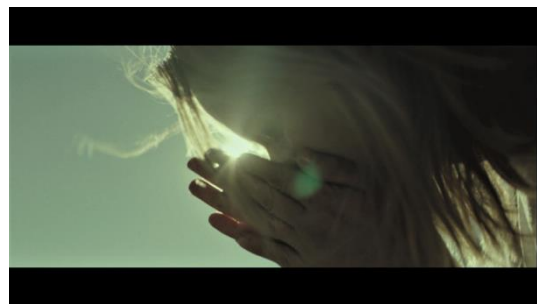


Abb. 22: WILD (TC: 00:12:49)

⁵⁰⁰ INTO THE WILD 2007, TC: 01:29:25–01:29:30.

⁵⁰¹ Vgl. INTO THE WILD 2007, TC: 02:05:51–02:06:01. Aus Gründen der Lesbarkeit wurde das verwendete Zitat der deutschen Übersetzung übernommen.

⁵⁰² Böhme 1997a, S. 139.

⁵⁰³ Martin 2017, S. 144.

⁵⁰⁴ Böhme 2003, S. 33.

Demgegenüber stehen (Film-)Erfahrungen, die menschliche Leiblichkeit auch ohne die soeben vorgeführte Drastik vergegenwärtigen. Ungerechnet seiner bisweilen intensiven Schmerzdarstellungen veranschaulicht der Film *WILD* ein Beispiel sinnlichen Naturspürens einer ganz anderen Art. Am ersten Tag ihrer Wanderung greift Cheryl nach einem ausgetrockneten Buschholz am Wegrand. Sie rupft ein paar Stängel davon ab, zerreibt sie zwischen ihren Händen und inhaliert hörbar den Geruch des Krauts ein. Die Kamera befindet sich in diesem Moment leicht unter der Figur und zeigt in einer sehr nahen Einstellung lediglich den vorderen Teil ihres Kopfes und die vor dem Gesicht zusammengeführten Hände. Cheryl hat die Augen geschlossen, genau zwischen ihrem Profil und ihren Fingern blitzt im Hintergrund die Sonne hervor. Das Bild ist in warmes Licht mit nur wenigen Farbabstufungen getaucht (vgl. Abb. 22). Gegen Ende von Cheryls langem Atemzug setzen die anfänglichen Töne des bereits genannten Songs von *Simon & Garfunkel* ein, vermischen sich mit dem Zirpen der Grillen, dem Wind und Cheryls Atmen. Letzteres markiert laut Böhme eine wesentliche Verknüpfung von Natur- und Selbstwahrnehmung, die im Erfahren der eigenen Naturhaftigkeit konvergiert:

In jedem Fall enthält das volle Phänomen des Atmens als einer Auseinandersetzung oder, sagen wir besser, als eines Wechselspiels mit der Luft außer der leiblichen Selbsterfahrung immer auch ein Stück Fremderfahrung. Und dieses Stück Fremderfahrung, hier das der Luft, ist das Element, das auch die Selbsterfahrung zu einer Erfahrung des eigenen Naturseins macht.⁵⁰⁵

Das rezeptive Erleben innerfilmischer Körpersituationen im Zusammenhang mit Naturphänomenen löst synästhetische Effekte aus, über die der Zuschauer die Empfindungen der Figuren somatisch rekonstruiert. Unbewusst verstrickt er die physisch-sinnlichen Prozesse des Films mit seinem leiblichen Gedächtnis, wodurch er Schmerzen, Gerüche oder andere Reizeinwirkungen affektiv ermessen kann. Der Zuschauer begreift die filmische Materialität somit körperlich und verhält sich darüber empathisch zu den Vorgängen auf der Leinwand. Der physiologische Nachvollzug der filmischen Repräsentation konstituiert zugleich seine ästhetische Naturerfahrung, die er aufgrund des narrativen und performativ umgesetzten Gegenstandsbereichs macht. Wenn daher ein schwer atmender, qualvoll mit sich ringender Curtis LaForche seine taubstumme Tochter im Sturmbunker von *TAKE SHELTER* fragt: „Thunder? Can you feel it? You feel it?“⁵⁰⁶, wird sich womöglich auch der Zuschauer an das dunkle Gefühl eines herannahenden Gewittergrollens erinnern können.

⁵⁰⁵ Böhme 1997a, S. 138f.

⁵⁰⁶ *TAKE SHELTER* 2011, TC: 01:41:31–01:41:38.

6.5 Wachsen

Elementare Naturerfahrungen verändern Menschen. Im Zuge ihrer äußeren Naturbegegnungen erleben die bis hierhin bedachten Filmfiguren ihre eigene Natur in steigendem Ausmaß, um nicht zu sagen: sie *wachsen* leiblich in sie hinein. Ihre körperlichen Transformationen erscheinen indessen häufig als Transparente ihrer seelischen und geistigen Entwicklungen: „Durch [die] Entstehung des inneren Menschen wird der Leib zur Erscheinung, zur Folie des Ausdrucks.“⁵⁰⁷ Im Sehen, Hören und Spüren der Natur, in ihrem Erlaufen und ihrem Erkunden interagieren die Figuren mit ihrer Umwelt, werden von ihr tangiert und betroffen. Sie passen sich an die Bedingungen ihrer jeweiligen Umgebungen an – im selben Maße, wie auch die Umgebungen als sukzessive Reflektoren ihrer Charaktere und Gefühle wirken. Je länger die Figuren in der Natur verbleiben, desto weitreichender und sichtbarer sind die Assimilationen und Relationen, die im Verlauf ihres Aufenthalts evolviert werden. Das an dieser Stelle so benannte leibliche Wachstum, also das durch die diegetische Außenwelt hervorgerufene Entfalten physischer und psychischer Kapazitäten, signalisiert ein wesentliches Kontinuum kinematografisch erzählter Naturerfahrungen. Die folgend beschriebenen Beispiele sollen einen Überblick geben über die Möglichkeiten diesbezüglicher Narrative.

Im dritten Jahr ihrer Isolation im österreichischem Bergland bemerkt die Protagonistin aus dem Film *DIE WAND*: „Allmählich fing ich an, mich aus meiner Vergangenheit zu lösen und in eine neue Ordnung hineinzuwachsen.“⁵⁰⁸ Durch ihre plötzliche und offensichtlich dauerhafte Abschottung von der Außenwelt sieht sich die namenlose Frau damit konfrontiert, ihr Überleben im Wald aus eigener Kraft zu bewältigen: Sie muss Felder anlegen und bewirtschaften, Holz hacken und auf die Jagd gehen. Obgleich sie ihr Geschlecht und ihre Sozialisation zunächst als Beeinträchtigung erlebt, arrangiert sie sich mit den Verhältnissen und wächst zusehends an ihren Aufgaben. Aus der unsicheren, adrett gekleideten Städterin wird so im Verlauf des Films eine robuste Bauersfrau, die sich selbst versorgen kann und in ihren Tieren eine familienähnliche Gemeinschaft findet. Um ihre ehemalige Komfortzone beraubt, übernimmt sie die alleinige Verantwortung für ihr Leben und entwickelt darüber eine körperliche und mentale Stärke, die gleichzeitig zu einem veränderten Verständnis ihrer Identität führt.

⁵⁰⁷ Böhme 1992b, S. 88.

⁵⁰⁸ *DIE WAND* 2012, TC: 01:24:15–01:24:21.

Obwohl *TRACKS* durch den freiwillig gesuchten Naturaufenthalt der Protagonistin grundlegend von der Ausgangssituation des zuvor behandelten Beispiels abweicht, wird auch Robyn infolge der äußeren Bedingungen dazu herausgefordert, die leiblich-individuellen Grenzen ihrer Person neu zu bestimmen. Die Strapazen und Entbehrungen der Reise hinterlassen sichtbare Spuren auf ihrem Körper, die ein ausdrucksstarkes Pendant zu ihrer geistigen und emotionalen Verfassung bilden. In ihrem Wunsch nach der Verschmelzung mit der Natur versucht Robyn gar nicht erst, ihren Körper vor deren Einflüssen zu schützen. Schulterfrei und ohne Kopfbedeckung läuft sie mit einfachen Sandalen durch die sengende Sonne. Eine schräg aufsichtige Aufnahme von Robyns Nacken- und Schulterbereich visualisiert eindrücklich die Folgen dieser Leichtfertigkeit. Robyn ist zu diesem Zeitpunkt schon einige Wochen unterwegs und hat großflächige Verbrennungen auf dem Rücken. In ihren unterschiedlichen Erscheinungsstadien formen diese das zufällige Bild einer imaginären Landschaft, deren Farben und Konturen an eine Wüstenfläche erinnern (vgl. Abb. 23). Robyns Haar wirkt ähnlich ausgedörrt wie die wenigen Vegetationsformen der unfruchtbaren Umgebung. Figur und Natur entsprechen einer optischen Analogie, die Robyns Assimilation an ihre Umwelt performativ verkörpert. In der Überantwortung ihrer menschlichen Versehrbarkeit vollzieht die Protagonistin einen Wandel, der die leibliche Demarkation zu ihrem Umfeld gleichsam aufzulösen scheint.



Abb. 23: *TRACKS* (TC: 01:18:56)



Abb. 24: *INTO THE WILD* (TC: 01:24:29)

In Kapitel 5. 4 wurde unter anderem über die filmische Darstellung der Jagd gesprochen. Eigentlich sollten auf deren Abschluss das Ausnehmen des Tieres und die Verarbeitung des Fleisches folgen, doch nur wenige der analysierten Filme dokumentieren diesen Vorgang tatsächlich. Die Illustration der zuvor exemplifizierten Grenzüberschreitung kulminiert im Vollzug der Ausweidung, welche für die Figuren zumeist einen extremen Kraftakt bedeutet. Wenn die zierliche Protagonistin Nell in *INTO THE FOREST* (P. Rozema, CDN 2015) vor einem Berg blutigen Wildschweinfleischs sitzt, mag man kaum glauben, dass sie das Tier ohne fremde Hilfe erlegen und schlachten konnte. Doch Nell ist

zusammen mit ihrer Schwester Eva allein im Wald. Nach einem seit Monaten andauernden, landesweiten Stromausfall leben sie vollkommen auf sich gestellt in einem abgelegenen Haus im Nordwesten Kanadas. Durch eine Vergewaltigung wurde Eva schwanger und traut sich seitdem nicht mehr vor die Tür. Die Sorge um den Gesundheitszustand ihrer Schwester lässt Nell physisch und psychisch über sich hinauswachsen. Ihr Intellekt und die bisher unerschlossenen Fähigkeiten ihres Körpers werden zu ihren wichtigsten Werkzeugen für das gemeinsame Überleben in der Natur. In dieser Hinsicht betont Chris aus INTO THE WILD ebenfalls den Wert innerer und daraus resultierender äußerer Stärke:

And I also know how important it is in life not necessarily to be strong, but to feel strong, to measure yourself at least once, to find yourself at least once in the most ancient of human conditions, facing the blind deaf stone alone with nothing to help you but your hands and your own head.⁵⁰⁹

Nachdem er in Alaska einen Elch erschossen hat, visualisiert die Kamera aus verschiedenen Blickwinkeln das Zerlegen des Tieres. Nur mit einem Messer bewaffnet versucht Chris, der riesigen Fleischmasse Herr zu werden. Detaillierte Großaufnahmen bekunden das manuelle Zerschneiden des Kadavers und dessen beginnendes Verderben. Durch eine weitere Einstellung blickt der Zuschauer in gerader Aufsicht auf Chris, der rücklings und mit nacktem Oberkörper auf dem Leichnam sitzt. Die helle Farbe seiner Haut setzt sich deutlich von den graubraunen Tönen der restlichen Bildfläche ab. Vor allem aber vermittelt die Perspektive die Unterlegenheit der Figur im Vergleich zur Größe des Tieres (Vgl. Abb. 24). Das hier artikulierte Kräfteressen von Mensch und Natur überweist der Performanz des menschlichen Leibes einen zentralen Status, indem der Körpereinsatz und die Machtlosigkeit der Figur radikal gezeigt werden. In ihrer physischen Ohnmacht erlebt sie die Grenzen ihrer eigenen Natur und wächst zugleich an der Bewusstmachung dieser Erkenntnis.

Wenngleich es sich bei den dargelegten Filmbeispielen um narrativ und ästhetisch differierende Sujets handelt, wurzelt ihre prinzipielle Gemeinsamkeit darin, dass die jeweiligen Figuren einer zivilisatorisch strukturierten Lebenswelt enthoben sind und ihre individuellen Entwicklungen dem Umstand dieser Situation geschuldet sind. Die filmische Wiedergabe ihrer leiblichen Erfahrungen ist die ästhetisch vollzogene Evidenz ihrer körperlichen, mentalen und emotionalen Entfaltung in der Natur. Leibliche Erhaltung und leibliches Wachstum stehen dabei oft in direkter Relation. Die veränderte

⁵⁰⁹ INTO THE WILD 2007, TC: 00:34:53–00:35:25.

Wahrnehmung und Nutzung des eigenen Körpers stößt eine Metamorphose des persönlichen Selbstverständnisses an, die richtungsweisend ist für den Verlauf und Ausgang des Films. Die Figuren partizipieren mit all ihren Kräften am Organismus der Natur und ordnen sich körperlich, geistig und seelisch in das Gesamtgefüge ihrer Umgebung ein. Ihre Regungen, Empfindungen und Handlungen sind in das Ganze der Natur einbezogen. Sie wachsen leiblich in ihre Umwelt hinein und mit ihr zusammen. „Leiblichkeit“, konstatiert Böhme, „versteht sich nicht von selbst, schon gar nicht unter den Bedingungen der technischen Zivilisation.“⁵¹⁰ Die erläuterten Filmfiguren erfahren und entwickeln ihren Leib im Vollzug seiner Anpassung und Erhaltung, sie erleben ihn verwundbar und verwandelbar, als Begabung oder als Beschränkung. Genau wie Böhme es veranschlagt, erschließen sie ihre Leiblichkeit primär durch die Praxis,⁵¹¹ und zwar durch die selbsttätige Praxis ihrer Interaktion mit der Natur.

⁵¹⁰ Böhme 2003, S. 30.

⁵¹¹ Vgl. ebd.

7. Selbsterfahrungen

Naturerfahrungen sind Selbsterfahrungen. Indem Menschen sinnlich mit ihrer Umwelt in Kontakt treten, ihre Phänomene und Qualitäten leiblich empfinden, begegnen sie als fühlende und handelnde Wesen unausweichlich ihrem eigenen Ich. Laut Böhme ist eine Erfahrung, in der Leiblichkeit gegeben ist, immer eine Selbsterfahrung.⁵¹² Zudem merkt er an: „*Selbsterfahrung* kann heißen: die Erfahrung, die man selbst macht, es kann aber auch heißen: die Erfahrung des Selbst. Tatsächlich trifft in der Leiberfahrung beides zu.“⁵¹³ Der Leib als Ausgangspunkt der Wahrnehmung stellt eine Verbindung zur Außenwelt her, deren sensorische Eindrücke emotionale und mentale Wirkungen erzeugen können. Auf diese Weise rufen affektive Naturerfahrungen nicht nur temporäre Gefühle, sondern gleichermaßen Beobachtungen und Erkenntnisse hervor, die das individuelle Selbstkonzept betreffen und eventuell sogar langfristig verändern. Intensive Naturbegegnungen können daher Umschlagpunkte hinsichtlich der Einstellungen, Werte und Verständnisse eines Menschen verursachen, die seine Persönlichkeit dauerhaft beeinflussen. Filmisch inszenierte Korrelationen zwischen Mensch und Natur bergen häufig das Resümee eines tiefgreifenden inneren Wandels, den die Figuren aus ihren Erfahrungen beziehen. Nicht selten sehen sie sich selbst in einem ganz anderen Licht als zu Beginn der Erzählung und verstehen ihre eigene Existenz unter neuen Prämissen. Dementsprechend modifizieren sie auch ihr Bild von der Natur und das Verhältnis, in dem sie zu ihr stehen. Die Naturerfahrung stiftet somit einen prinzipiellen und nachhaltigen Umbruch ihrer bisherigen Welt- und Selbstanschauung.

Im erneuten Durchgang durch das filmische Material soll das analytische Augenmerk nun auf der Selbsterfahrung in der Natur liegen. Wie bereits zuvor strukturiert sich das Kapitel nach symptomatischen Erfahrungsbereichen. Die einzelnen Sujets sollen sukzessive aufeinander aufbauen, um das prozessuale Moment der Thematik herauszustellen. Als adäquate Blickpunkte eignen sich in dieser Hinsicht das *Erleben*, *Empfinden*, *Erkennen*, *Befreien* und *Verändern*. Neben ästhetischen und narrativen Darstellungsmethoden soll fernerhin das rezeptive Bedeutungs- und Wirkpotenzial kinematografisch konstruierter Selbsterfahrungen beachtet werden.

⁵¹² Vgl. Böhme 2003, S. 47.

⁵¹³ Ebd., S. 68.

7.1 Erleben

Natur berührt Menschen auf verschiedene Weise. Ihr subjektives *Erleben* bedingt sich dabei immer auch durch die persönlichen Umstände und Dispositionen, unter deren Einfluss sie ihr entgegentreten. Natur kann Menschen einschüchtern und beeindrucken, sie kann sie bezaubern, befremden oder zutiefst erschüttern. Wie in Kapitel 2 umfassend ausgeführt, beruht die emotionale Betroffenheit durch Natur auf ihren sinnlichen Perzeptionen, die in eine spezifische Befindlichkeit münden. Abhängig von der individuellen Ausgangslage kann deshalb dieselbe Natur ganz unterschiedlich erfahren werden. In der ästhetischen Performanz des Films werden Naturumgebungen mit Atmosphären ausgestattet, die dem Zuschauer das Erleben narrativer Figuren vergegenwärtigen. Er rezipiert die Verhältnisse, Motive und Vorstellungen, die ihre Erlebnisse und Handlungen bestimmen. Infolge seiner Affizierung durch das filmische Material durchlebt er bis zu einem gewissen Grad selbst die Qualitäten und Stimmungen der erzählten Welt. Abhängig vom fiktionalen Kontext wird er der darin dargestellten Natur derartig gewahr, wie es ihre kinematografische Mediatisierung im Zuge der Narration vorsieht. Zur Veranschaulichung diesbezüglicher Strategien sollen im Folgenden zwei sehr verschiedene Beispiele filmisch geschilderten und vermittelten Naturerlebens aufgezeigt werden.

Vom Erleben und Überleben in einer hermetisch abgeriegelten Naturwelt handelt der Film *DIE WAND*. Das erzählerische Zentrum des Films bildet ein durchgängiger, in zahlreiche Rückblenden verschachtelter Monolog, in dem die Protagonistin mit nüchterner Stimmer aus dem *Off* die Erfahrung ihrer Isolation schildert. Bei einem gemeinsamen Ausflug in das Jagdhaus eines befreundeten Ehepaars erwacht die Protagonistin nach der ersten Nacht allein in der Waldhütte. Nicht weit vom Haus entfernt stößt sie auf der Suche nach ihren Begleitern gegen ein riesenhaftes, unsichtbares Hindernis, das sich über die gesamte Breite der Straße erstreckt. Die Kamera befindet sich in halbnaher Einstellung und frontaler Perspektive vor der Frau, die mit ihren Händen ungläubig die spiegelglatte, durchsichtige Fläche abtastet (vgl. Abb. 25). Je näher sie der Wand kommt, desto lauter erklingt ein summender, elektromagnetischer Ton, dessen unbehagliche Präsenz im starken Kontrast zur lichtdurchfluteten Naturkulisse steht. Deutlich spürt die Frau die Bedrohung: „Dann hörte ich ein lautes Pochen und sah um mich, ehe ich begriff, dass es mein eigener Herzschlag war, der mir in den Ohren dröhnte.“

Mein Herz hatte sich schon gefürchtet, ehe ich es wusste.”⁵¹⁴ Die Protagonistin erkennt schnell, dass sie durch die Wand im Talkessel eingeschlossen ist. Ihr anfängliches Selbstverständnis ist stark durch ihre Weiblichkeit und urbane Sozialisierung geprägt, weshalb sie sich kaum in der Lage sieht, die mit ihrer neuen Situation verbundenen Aufgaben zu stemmen. Im originären Rhythmus der Berglandschaft erlebt sie ihre Person als das „einzige Geschöpf, das nicht hierher gehörte: einen Menschen.“⁵¹⁵ Die häufig distanzierte Kameraführung des Films gibt der eigenmächtigen Naturkulisse viel Raum und untermauert zugleich das Moment menschlicher Einsamkeit. Im Erleben ihrer sozialen Abgeschiedenheit wird die Frau unmittelbar auf sich selbst und eine Umwelt zurückgeworfen, deren imperatives Regelwerk ihre anthropozentrische Abgrenzung nahezu vollständig untergräbt.



Abb. 25: DIE WAND (TC: 00:14:32)



Abb. 26: L'ARBRE (TC: 00:41:31)

Der in L'ARBRE artikulierte Topos des beseelten Baumes eröffnet einen multimodalen Blickwinkel auf die Natur als sinnlich kommunikative Relationsinstanz. Die narrative, bereits im Titel angelegte Gewichtung des Baums wird durch seine ausdrucksstarke Inszenierung derart unterstrichen, dass er gewissermaßen selbst als handelnde Figur des Films auftritt. Nach dem Tod ihres Vaters erklärt Simone das ausladende Geäst zu ihrer persönlichen Rückzugsstätte. Im Labyrinth der elefantösen Astgabelungen und Wurzelstränge richtet sie sich ein zweites Zuhause ein, um ihrem Vater so nahe wie möglich zu sein. Von der Erkenntnis, dass sich dieser in den Baum verwandelt hat, weicht sie während der gesamten Erzählung nicht ab: „I know where Dad is. [...] I've heard him.“⁵¹⁶ Mehrfach legt Simone ihren Kopf an den ächzenden Stamm, dessen Geräusche für sie wie die Stimme des Vaters klingen (vgl. Abb. 26). Ruhige, geradezu „kletternde“ Kamerafahrten und Nahaufnahmen vermitteln die intime Beziehung des Mädchens zu dem titanischen Gewächs. Der oft fast dialoghafte Einstellungswechsel zwischen Simone und den Oberflächenansichten des Baums lassen ihre Interaktionen wie Zwiegespräche

⁵¹⁴ DIE WAND 2012, TC: 00:14:10–00:14:22.

⁵¹⁵ DIE WAND 2012, TC: 00:45:42–00:45:47.

⁵¹⁶ L'ARBRE 2010, TC: 00:20:54–00:20:59.

wirken. Als figurenerlebte Inkarnation des verstorbenen Vaters erhält das Naturelement eine ästhetische Aufmerksamkeit, die in ihrer zurückgenommenen Poetik das animistische Verständnis des Kindes überzeugend illustriert. Die naturalistische Deklamation des selbsttätigen Baumes trägt dessen subjektive Personifizierung über die Leinwand hinaus, wodurch Simoness Erfahrungen eine raumgreifende Atmosphäre transportieren. Über die Performanz des filmischen Ausdrucks partizipiert der Zuschauer am Erleben der Figur und ihrer auf diese Weise glaubhaften Vorstellung des beseelten Naturphänomens.

Die unmittelbare Begegnung mit Existenzen und Erscheinungsweisen der natürlichen Umwelt – als Einzelnem oder als Ganzheit – wird von den Figuren als sinnstiftend für die eigene Person erlebt. Die Bedeutsamkeit des Naturerlebnisses kennzeichnet sich durch eine besondere, extraordinäre Situation, wie etwa die erzwungene Isolation in einem Naturraum oder den Tod eines Familienmitglieds, der mithilfe eines Naturphänomens verarbeitet wird. Die Naturerfahrung fungiert in diesem Sinne als handlungsleitendes, summatives Ereignis, über das eine Reifung der Persönlichkeit stattfindet oder zumindest angestoßen wird. Als leiblich organisierte Interaktion manifestiert sie sich in einer Verinnerlichung und tiefgreifenden Veränderung der Wahrnehmung von Natur und Selbst. Die Rolle des Zuschauers umgreift indessen weit mehr als lediglich die des Beobachtens von filmischen Figurenentwicklungen. Die plotorientierte, ästhetisch realisierte Verknüpfung von Natur- und Selbsterleben veranlasst eine affektive Teilnahme an den geschilderten Tätigkeiten und Befindlichkeiten in der Natur. Der performativ verwirklichte Zugang zum Naturerleben eines anderen macht es möglich, eigene Werthaltungen und Antizipationen gegenüber der dargestellten Natur aufzubauen. Aus der rezeptiven Beteiligung am erzählten Geschehen ergibt sich für den Zuschauer ein sinnlich empfundener Qualitätszusammenhang der verkörperten Naturelemente. Die thematische Ausrichtung des Films legt die Bedingungen fest, unter denen die diegetische Umwelt mediatisiert und emotionalisiert wird, sodass der Zuschauer die Erfahrungen und Anschauungen der Figuren empathisch nachvollziehen kann. Das filmisch übermittelte Naturbild wird auf diese Weise zum Paradigma seines eigenen Erlebens, denn er ist, um an Olaf Breidbachs verwendete Aussage in Kapitel 1.1.3 zu erinnern, *bei* der Natur, die der Film ihm zeigt.

7.2 Empfinden

Das leibliche Erleben naturhafter Begegnungen impliziert zugleich ein körperliches und seelisches *Empfinden* der vollzogenen Interaktion. Unter Empfindung versteht Merleau-Ponty „die Weise meiner Affizierung, die Erfahrung eines Zustandes meiner selbst [...]“. ⁵¹⁷ Das bedeutet, die Figuren durchleben im Austausch mit der Natur verschiedene Affekte, die Emotionen in Gang setzen und sich relational zu den Bedingungen der diegetischen Welt verhalten: „Das Empfinden ist die lebendige Kommunikation mit der Welt, in der diese uns als [...] Aufenthaltsort unseres Lebens gegenwärtig ist. Ihm verdanken wahrgenommener Gegenstand und wahrnehmendes Subjekt ihre Dichtigkeit.“ ⁵¹⁸

Die Gefühle und Empfindungen einer Figur können im Film am eindrücklichsten durch Nahaufnahmen wiedergegeben werden: „Die Großaufnahme bricht gleichsam in die Persönlichkeitssphäre einer Person ein, sie rückt dem Gesicht so nahe, wie man es nur bei intimen Begegnungen gewohnt ist.“ ⁵¹⁹ In der Großaufnahme ist der Blick des Zuschauers vollkommen auf den Kopf der Figur konzentriert. Der mimische Ausdruck wird explizit hervorgehoben und charakterisiert nicht nur das aktuell dargestellte Erleben, sondern potenziert auch das Verständnis der Situation sowie die Identifikation mit der Figur. Béla Balázs zufolge exponieren Großaufnahmen das menschliche Gesicht für einen begrenzten Zeitraum als „*das Ganze*, in dem das Drama enthalten ist.“ ⁵²⁰ Isoliert von der Umgebung wird „in der Großaufnahme [...] jedes Fältchen des Gesichts zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt.“ ⁵²¹ Balázs vergleicht die Großaufnahme mit den für ihn ebenso konstitutiven Einzelmomenten der außerfilmischen Wirklichkeit, „[d]enn die Lupe des Kinetographen bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns [...] Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen.“ ⁵²² Über die Detailhaftigkeit und Distanzlosigkeit filmischer Großaufnahmen entsteht eine komprimierte Intensität, in der die bildliche Aussage virtuos verdichtet wird. Mimische Ausdrücke werden durch die Nahaufnahme von ihrem diegetischen Umfeld separiert, um nicht zu sagen performativ enträumlicht. Wenn Gesichter in einer Szene zum absoluten Pol der Aufmerksamkeit

⁵¹⁷ Merleau-Ponty 1966, S. 21.

⁵¹⁸ Ebd., S. 76.

⁵¹⁹ Gerdes, Koebner 2011, S. 172.

⁵²⁰ Balázs 2001, S. 49.

⁵²¹ Ebd., S. 48f.

⁵²² Ebd., S. 49.

avancieren, spricht Carl Plantinga von der *Scene of Empathy*, also der „Szene der Empathie“.⁵²³ Sie ist dadurch zu erkennen, dass das Gesicht einer Figur in der Großaufnahme entweder in einer einzigen, langen Einstellung oder als Element einer Point-of-View-Struktur abgebildet wird, die zwischen Aufnahmen des Gesichts und Aufnahmen dessen, was die Figur sieht, wechselt. In beiden Fällen soll die anhaltende Konzentration auf das Gesicht nicht allein Informationen über das Innenleben der Figur vermitteln. Derartige Szenen sollen Plantinga zufolge vor allem empathische Reaktionen beim Zuschauer mobilisieren.⁵²⁴

Die nachstehenden Screenshots aus den Filmen *WILD* und *TRACKS* zeigen die handelnden Figuren an emotionalen Kardinalpunkten ihrer Naturerfahrungen. Ausgelöst durch ein äußeres Ereignis schreit Cheryl ihre Wut und Trauer in die umliegende Natur hinaus. Die leicht untersichtige Position der Kamera enthebt das Gesicht aus der unmittelbaren Umgebung, sodass der Fokus ganz auf den Kopf der Figur gerichtet ist. Cheryls weit geöffneten Mund und ihr wehendes Haar demonstrieren die Dynamik der Situation, in der ihre Gefühlsregung mit einer unmittelbaren expressiven Bewegung verknüpft wird (vgl. Abb. 27). Das zweite Bild illustriert Robyns unbändigen Schmerz über den vorausgegangen Tod ihres Hundes. Ihr Kopf nimmt über die Hälfte der vorderen Bildfläche ein, deren verbliebender Raum eine verschwommene Landschaft erkennen lässt. Das narrative und ästhetische Gewicht der Einstellung liegt durch den unscharfen Hintergrund allein auf dem Mienenspiel der Figur. Obwohl das Gesicht durch eine Haarsträhne teilweise verdeckt ist, spiegeln sich darin deutlich Robyns Kummer und ihre Verzweiflung (vgl. Abb. 28). Beide Aufnahmen generieren eine intensive Nähe zu den Figuren und ihren Gemütszuständen, indem sie ihre Gesichtszüge ins Zentrum der Perspektive rücken und die mimisch geäußerte Empfindung das gesamte Bild beherrscht.



Abb. 27: *WILD* (TC: 01:03:09)

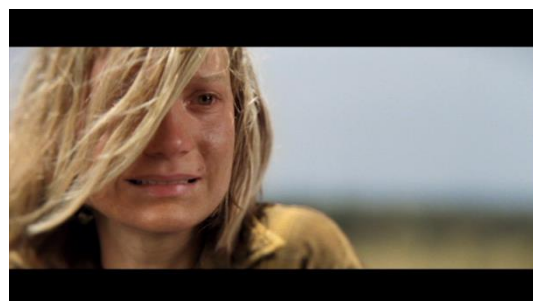


Abb. 28: *TRACKS* (TC: 01:29:15)

⁵²³ Vgl. Plantinga, Carl (1999): „The Scene of Empathy and the Human Face on Film.“ In: Plantinga/Smith (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, S. 239–255, S. 239.

⁵²⁴ Vgl. ebd.

Das menschliche Gesicht fungiert in den genannten Beispielen als essenzielles Medium für die Vermittlung von Emotionen, Erfahrungen und Bedeutungen. Die körperliche und seelische Erregung der Figuren wird durch deren mimische Performanz nach außen getragen. Die Großaufnahme erzeugt eine extreme visuelle Intimität, kraft derer die Empfindungen der Charaktere hautnah porträtiert werden. Häufig – und auch in diesen Szenen – wird der figurative Gesichtsausdruck durch Bewegung und Haltung noch verstärkt, sodass der gesamte Körper zum Ausdruck des Inneren wird. Die daraus resultierende Leibgebundenheit der Darstellung adressiert umgehend die körperliche Empathie des Zuschauers. Auf diese Weise konkretisieren die gezeigten Großaufnahmen und deren expressive Sichtbarmachung emotionaler Zustände die Möglichkeit eines somatischen Verstehens der filmisch erzählten Empfindungen.

7.3 Erkennen

Das leiblich erlebte und empfundene Zusammentreffen mit der Natur innerviert nicht selten das *Erkennen* persönlicher Einstellungen und Zugehörigkeiten. In der Erkenntnis durch Mitvollzug realisiert der Mensch nach Böhme seine unauflösbare Verwandtschaft zur Natur und damit seine eigene Natürlichkeit.⁵²⁵ „Meat. Meat, meat, meat. Every animal is made out of meat.“⁵²⁶, erklärt Hushpuppys Lehrerin den Kindern in *BEASTS OF THE SOUTHERN WILD* beim provisorischen Schulunterricht. Fleisch ist der Leib, aus dem alle Lebewesen gemacht sind. Leib ist Lebendigkeit und Lebendigkeit ist Natur. Hushpuppy weiß das und daraus schließt sie, dass im Universum alles miteinander zusammenhängt: „The whole universe depends on everything fitting together just right. If one piece busts, even the smallest piece, the whole universe will get busted.“⁵²⁷ Mit ihrer kindlich vereinfachten Aussage erfasst das Mädchen bildhaft die wechselseitigen Abhängigkeiten ihrer Umwelt und die organische Eingebundenheit, mit der sie sich selbst in ihr bewegt.

When it all goes quiet behind my eyes, I see everything that made me lying around in invisible pieces. When I look too hard, it goes away. And when it all goes quiet, I see they are right here. I see that I'm a little piece in a big, big universe. And that makes things right.⁵²⁸

⁵²⁵ Vgl. Böhme 1989, S. 28.

⁵²⁶ *BEASTS OF THE SOUTHERN WILD* 2012, TC: 00:08:00–00:08:10.

⁵²⁷ *BEASTS OF THE SOUTHERN WILD* 2012, TC: 00:21:33–00:21:52.

⁵²⁸ *BEASTS OF THE SOUTHERN WILD* 2012, TC: 01:24:30–01:25:01.

Hushpuppys genuine Weltvorstellung verdeutlicht beispielhaft den möglichen Zugang des Menschen zu seinem eigenen Natursein. Die Auflösung anthropozentrischer Abgrenzung von anderen naturgegebenen Existenzformen schafft die Voraussetzung für ein revidiertes Natur- und Selbstverständnis. Über die Erkenntnis seiner leiblichen Angliederung an alle Prozesse und Verhaltensweisen der Natur akzeptiert sich der Mensch als Naturwesen und Teil einer originären Gesamtheit. Besonders, wenn der Raum des Zivilisierten verlassen wird und der Einfluss kulturell erlernter Normen sukzessiv zurücktritt, eröffnen sich neue Sichtweisen auf sich selbst und die Natur.

Im Film *THE HUNTER* begibt sich der Söldner Martin David auf die einsame Jagd nach dem letzten tasmanischen Tiger, dessen Genmaterial er für einen großen Biotech-Konzern sicherstellen soll. Martins vordergründig dargestellte Streifzüge durch die Wildnis entpuppen sich schnell als tiefgreifende Charakterstudie über Mensch und Natur. Die Schilderung ihrer gegenseitigen Annäherung trägt sich vor allem durch die visuelle Gestaltung, in der Figur und Umgebung bisweilen physiognomisch zu verschmelzen scheinen. Martins kantige Gesichtszüge, seine behärdten, katzenhaften Bewegungen und sein sehniger Körper wirken förmlich homogen zur örtlichen Naturbeschaffenheit. Die spröde Kargheit der Bergketten und die poetisch inszenierte Wildwüchsigkeit der Wälder reflektieren außerdem die ambivalente Haltung des Protagonisten, der zwischen Pragmatismus und Naturverbundenheit die Berechtigung seiner Mission mehr und mehr in Frage stellt. Nach einem Sturz in die verlassene Höhle des Tigers bleibt Martin sekundenlang liegen und starrt mit aufgerissenen Augen in den Himmel (vgl. Abb. 29). Der mimische Ausdruck der Figur artikuliert ein sichtliches Moment der Erkenntnis, dessen narrative Relevanz durch die nahe Einstellung verstärkt wird. Die Entscheidung, die Martin am Ende der Filmhandlung trifft, kann als Höhepunkt seiner inneren Wandlung verstanden werden, die sich im körperlichen Vollzug seiner Einsicht verwirklicht.

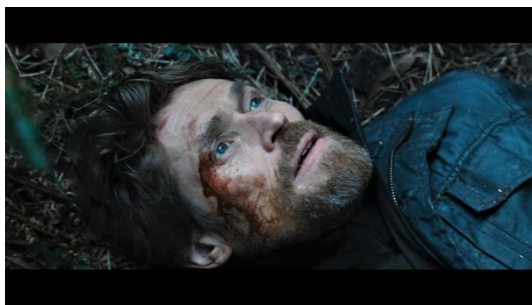


Abb. 29: *THE HUNTER* (TC: 00:51:47)



Abb. 30: *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES*
(TC: 00:36:54)

DIE DUNKLE SEITE DES MONDES erzählt von einem Mann, der am Durchbruch seiner Urinstinkte zugrunde geht. Die halluzinogene Drogenerfahrung fungiert in der Erzählung als auslösendes Faktum der unberechenbaren Natur des Protagonisten. Nach dem Trip erkennt sich der erfolgreiche Wirtschaftsanwalt Urs Blank selbst nicht mehr wieder, sein bisheriges Leben erscheint ihm sinnlos, die gewohnte Solidität seines Daseins absurd und profan. Seine emotionalen und mentalen Aussetzer häufen sich, schlagen um in tätliche Grausamkeiten gegen Tiere und Menschen. Gleichzeitig begreift er das drogeninduzierte Erlebnis als universale Offenbarung: „Es war ganz komisch, ich hatte auf einmal das Gefühl irgendwie, als hätte ich es verstanden.“ – „Was verstanden?“ – „Alles.“⁵²⁹ Diese Bewusstseinsveränderung spiegelt sich merklich in seinem Gesicht wider, als er nach einem Gewaltausbruch zu einem Baum im Stadtpark aufblickt (vgl. Abb. 30). Immer öfter zieht es Urs von nun an in den Wald, dessen Urwüchsigkeit und Stille er als Kompensation seiner inneren Aufruhr empfindet: „Bäume ziehen mich an. Der Wald beruhigt mich.“⁵³⁰ Er bleibt tagelang im Wald, sammelt Pilze und Beeren, baut Reusen, fängt Forellen und enthäutet Kaninchen. Die Abkehr von seiner früheren Lebenswelt und die zunehmende Einswerdung mit der Naturumgebung erscheinen ihm als logische Konsequenz seiner Selbsterkenntnis. Die angestrebte Renaturierung scheitert dennoch: Urs ist bereits so zivilisiert, dass er als Naturwesen nicht mehr existieren kann.

Bei beiden zur Explikation herangezogenen Screenshots werden die jeweiligen Erkenntnismomente in intimen Naheinstellungen vergegenwärtigt, deren Fokus auf den Gesichtern der Figuren liegt. Die handlungsleitende Bedeutsamkeit des mimischen Ausdrucks wird explizit markiert und herausgestellt.

Der entscheidende Moment der eigentlichen Handlung wird in einem guten Film nie in der Totalaufnahme gezeigt. Denn in der Totale ist nie zu sehen, was wirklich geschieht. Sie ist nur zur Orientierung da. Wenn ich den Finger sehe, wie er das Gewehr abdrückt, und nachher sehe, wie die Wunde platzt, dann habe ich Ursprung und Ausgang einer Handlung gesehen, ihre Geburt und ihre Umwandlung.⁵³¹

Genau wie die in Kapitel 7.3 angeführten Großaufnahmen entfalten die dargelegten Einstellungen eine starke visuelle Intensität, wodurch der Augenblick der Selbsterkennung psychologisch verdichtet wird. Die mimisch vollzogene und detailliert sichtbare Peripetie konkretisiert die richtungsweisenden Persönlichkeitswandlungen, welche die Figuren aus ihren Naturerfahrungen mitnehmen. Das diegetische Naturmilieu

⁵²⁹ DIE DUNKLE SEITE DES MONDES 2015, TC: 00:29.10–00:29:32.

⁵³⁰ DIE DUNKLE SEITE DES MONDES 2015, TC: 00:45:15–00:45:19.

⁵³¹ Balázs 2001, S. 50.

bestimmt damit nicht nur einen Ort des Erlebens und Empfindens, sondern gleichermaßen einen Raum des erkennenden Ichs, das durch die lange Großaufnahme des Gesichts nachdrücklich dokumentiert wird. Indem die Kamera den Figuren derart nahe rückt, werden ihre seelischen Transformationsprozesse eindringlich zugänglich. Die ungeschminkte, distanzlose Visualisierung ihrer seelischen Umschlagpunkte stößt den affektiven Mitvollzug des Zuschauers energisch an. Auch in diesem Fall dienen Dauer und Einstellungsgröße der Szene zur strategischen Evokation empathischer Reaktionen.⁵³² Die Überdeutlichkeit der ästhetischen Darstellung fordert den Zuschauer auf, sich ganz und gar auf den Ausdruck der Figur zu konzentrieren und den Moment der Erkenntnis emotional nachzuvollziehen.

7.4 Befreien

Der Erkenntnis des eigenen Selbst, der eigenen Natur, folgt unweigerlich ein *Befreien*. Unter der Thematik des Entfaltens wurde bereits über die initiiierende Potenz von Naturerfahrungen im Hinblick auf die Selbstverwirklichung filmischer Figuren gesprochen. Der nun analysierte Aspekt stellt eine Verabsolutierung der zuvor dargelegten Entwicklung dar, indem sich die Figuren infolge ihrer Naturbegegnungen nicht nur physisch und psychisch emanzipieren, sondern sich von ihrem gesellschaftlich disponierten Ich vollständig freisprechen. Jeder soziokulturellen Reglementierung entpflichtet, überlassen sie sich ihren kontemporären Bedürfnissen und rehabilitieren die Vormacht ihrer leiblich gegebenen Natur. Die Entbindung von ehemals beherrschenden Obliegenheiten und Verantwortungen motiviert eine individuelle Entfesselung eigendynamischer Verhaltensweisen, die bisweilen destruktive Ausmaße haben können. In der Abwesenheit äußerer Zwänge und Bindungen steht das persönliche Wollen so sehr im Vordergrund, dass die Freiheit, alles zu tun, mitunter den Willen und das Wohl anderer infrage stellt. Die folgend dargelegten Beispiele sollen deshalb sowohl die passive als auch die aktive Gewalterfahrung im Kontext filmisch geschilderten Freiheitserlebens in der Natur offenlegen.

Im Zusammenhang kinematografisch geschilderter Dystopien wurde das postapokalyptische Erzählmuster der übergreifenden Neuausrichtung moralischer und ethischer Wirksamkeiten angesprochen (vgl. Kap. 1.2.3). INTO THE FOREST bietet zur

⁵³² Vgl. Plantinga 1999, S. 249f.

Verdeutlichung dieses Modells eine geeignete Anschlussmöglichkeit, da einer der beiden Protagonistinnen im Verlauf der Handlung eine Gewalttat widerfährt, die in eklatanter Verbindung zu den Umständen der Plot-Situation steht. Der Film spielt in naher Zukunft, was durch einen anfänglichen Fokus auf die moderne Technisierung des Hauses erkennbar wird. Die ausführliche Inszenierung dieses Sachverhalts präzisiert die materielle Abhängigkeit der Familie und lässt die Ausmaße des anhaltenden Stromausfalls noch schwerwiegender erscheinen. Nach dem Unfalltod ihres Vaters kapseln sich die Schwestern notgedrungen von der Zivilisation ab und leben von dem, was ihre Vorräte hergeben und sie im Wald finden. Als Nell eines Tages auf Nahrungssuche ist, wird Eva von einem verwahrlosten Vagabunden brutal vergewaltigt. Die Mädchen kennen den Mann von ihrem letzten Einkauf in der Stadt, bei dem dieser mit einer Waffe den fast restlos geplünderten Supermarkt bewacht hat. Schon hier signalisierten die beginnenden Veränderungen des Allgemeinwesens eine wachsende Bedrohung. Als Stan Right, so der sprechende Name des Mannes, mehrere Monate später vor dem Haus der Schwestern auftaucht, hat zumindest er sich von jeder sozialen Gesetzmäßigkeit verabschiedet. Nachdem er sich versichert hat, dass Eva alleine ist, meint er zu ihr: „Sorry, if I scared you. You know, you shouldn’t be scared. It’s just, you know, it’s hard times. It’s hard.“⁵³³ Kaum, dass er den Satz beendet hat, fällt Stan über die junge Frau her und wirft sie nach kurzem Ringen zu Boden. Er schlägt Eva ins Gesicht und zieht ihr Kleid hoch. Das Geschehen wird in Zeitlupe wiedergegeben, während die Kamera in vertikaler Position auf Evas schmerzverzerrtes Gesicht gerichtet ist. Ihr Mund ist weit aufgerissen und die Hand des Mannes drückt ihren Kopf gewaltsam nach unten (vgl. Abb. 31 und Abb. 32). Der Ton ist erfüllt von ihren fern klingenden Schreien. Durch die verzögerte Darstellung und die verfremdete, nachhallende Akustik wirkt die Szene qualvoll lange und vermittelt spürbar das Erleben der misshandelten Frau. Stan Right wird unterdessen nur noch schemenhaft gezeigt, was den widermenschlichen Charakter seiner Tat verstärkt. Er betrachtet die gegebenen Bedingungen als Rechtfertigung für sein Vorgehen und objektiviert Eva für die Befriedigung seines Verlangens. Gleichsam einer Beute aus dem Supermarkt fällt sie seinem sexuellen Hunger anheim und wird zum Opfer seiner rücksichtslosen Selbstentgrenzung. Die Radikalität seines Handelns entspringt der empfundenen Befreiung von gesellschaftlich bindenden Ordnungsprinzipien, die für Stan in diesen „harten Zeiten“ keine Gültigkeit mehr haben. Evas körperliche und seelische

⁵³³ INTO THE FOREST 2015, TC: 00:59:50–01:00:00.

Verwüstung lässt er daher ebenso achtlos auf dem Waldboden zurück wie ihre veräußerte Menschenwürde.



Abb. 31: INTO THE FOREST (TC: 01:00:16)



Abb. 32: INTO THE FOREST (TC: 01:00:23)

Unter dem deklamierten Grundsatz „Chaos reigns“⁵³⁴ bietet ANTICHRIST eine Naturinszenierung, die in ihrer filmästhetischen Aussagekraft kaum drastischer sein könnte: Natur ist Chaos. Wer sie aufsucht, versinkt in Agonie, Exzess und Anarchie. Als Stimulus leiblicher Selbstbefreiung fungiert der Wald als dritte Hauptfigur des Films und setzt unkontrollierbare Wirkungen frei. „Women do not control their own bodies. Nature does.“⁵³⁵, erklärt die Protagonistin in einem Gespräch mit ihrem Ehemann, denn sie ist der festen Überzeugung, aufgrund ihrer Weiblichkeit von der Natur dominiert zu werden. Sie verachtet ihre sexuelle Begierde und ist zugleich haltlos in ihr verloren. Als ihr Mann sich weigert, sie beim Geschlechtsverkehr zu schlagen, stürmt sie nackt in den Wald hinein. Unter einem ausladenden Baum beginnt sie fieberhaft zu onanieren. Mit ihrer freien Hand umklammert sie die massigen Baumwurzeln, krallt sich mit den Fingern in das rissige Holz. Ihr sehniger Körper leuchtet hell im Mondlicht und wird durch die schräg aufsichtige, halbnaher Kameraposition schonungslos entblößt (vgl. Abb. 33). Ungeachtet der kontrastiven Blässe ihrer Haut scheint sie vollkommen mit dem Naturelement verschmolzen zu sein. Ihr zügelloses Sexual- und Gewaltverhalten sowie die emotionale Abhängigkeit von ihrer Umgebung werden zur Spiegelung einer enthemmten Leiblichkeit. Bei einem weiteren aggressiven Geschlechtsakt rammt sie ihrem Mann einen Holzsech in die Genitalien, woraufhin dieser ohnmächtig wird. Nachdem sie ihn dennoch bis zur Ejakulation masturbiert hat, durchbohrt sie seinen Unterschenkel mit einem Handbohrer, presst eine Eisenstange durch die blutende Öffnung und befestigt eine massive Schleifscheibe daran. Mit dem Schraubenschlüssel läuft sie aus der Hütte in die neblige Dämmerung hinaus. Der zur Verdeutlichung gewählte Screenshot zeigt in halbnaher Einstellung den nackten Unterkörper der Frau,

⁵³⁴ ANTICHRIST 2009, TC: 00:57:57.

⁵³⁵ ANTICHRIST 2009, TC: 01:04:34–01:04:40.

deren Schambereich im Fokus liegt und zusammen mit dem Werkzeug die dunkelsten Stellen der Bildfläche einnimmt (vgl. Abb. 34).



Abb. 33: ANTICHRIST (TC: 01:06:31)



Abb. 34: ANTICHRIST (TC: 01:14:31)

Die naturhafte Selbsterfahrung entfacht in beiden Filmbeispielen eine triebhafte Dekonstruktion ethisch regulierter Verhaltenskonventionen. Die Motivation der jeweils spezifizierten Handlungen entspringt weniger einem geistigen als vielmehr einem leiblich-seelischen Begehren, das den inneren Drang rigoros über das psychophysische Ergehen eines anderen Lebewesens stellt. Der Wald als Schauplatz sexueller und moralischer Entgleisung reflektiert in seiner Schattenhaftigkeit und Unübersichtlichkeit das Instinktive, Libidinöse ungehemmter Leibenergie. Das freiheitliche Dasein über die kulturell gebändigte Natur der eigenen Person wird als Trieb erlebt, der keine Grenzen kennt. Demzufolge wird die leibliche Lust auch nicht im Haus, sondern draußen, im Freien ausgelebt: „[Der Leib] bleibt verwurzelt in der Natur, wie immer er sich durch Kultur verwandelt, nie verschließt er sich in sich selbst [...]“.“⁵³⁶

Als Gegeninstanz zu einer vernunftgeleiteten Entschlussfähigkeit avanciert der Leib in den beschriebenen Szenarien zum autodynamischen Motor des Ichs, das sich als befreite Potenz in seiner Umwelt erlebt und moralische Bedenken gänzlich aushebelt. Die extrem körperbasierte Parallelisierung von Mensch und Natur stößt auf rezeptiver Seite affektive Reaktionen an, deren somatische Intensität durch die Verbindung von Sexualität und Gewalt noch verschärft wird. Die taktile Materialität und Ingenuität der audiovisuellen Bilder repräsentiert einerseits die Erfahrungen der Figuren und mobilisiert andererseits physiologische Resonanzen des Zuschauers. Das kognitive Verständnis über das ethische Fehlverhalten wird dabei erst im zweiten Schritt ausgelöst. In der akuten Erfahrung der mediatisierten Körperexzesse werden die Intentionen und Gefühle der Figuren primär leiblich begriffen, indem sich das eigene Körperempfinden mit dem sensuellen Ausdruck des Bildes vermischt und einer rationalen Verarbeitung vorausgeht.

⁵³⁶ Merleau-Ponty 1966, S. 234.

7.5 Verändern

Die grenz-, leib- und selbsterfahrende Dimension multimodaler Naturbegegnungen effiziert Wahrnehmungen und Erkenntnisse, die das individuelle Persönlichkeitskonzept dauerhaft *verändern* können. Der körperlich-seelische Mitvollzug naturhafter Regelkreise stiftet Umschlagpunkte und Neuorganisationen subjektiver Anschauungen, Interessen und Handlungsweisen. Filmisch inszenierte Konfliktfelder zwischen Mensch und Natur bergen normative Umkehrungen, die durch die selbst betreffende Qualität der jeweiligen Erfahrung motiviert werden: „After I lost myself in the wilderness of my grief, I found my own way out of the woods.“⁵³⁷ Die leibliche Beeinflussung durch Naturumgebungen ruft Wahrnehmungsmodifikationen hervor, kraft derer sich frühere Wertmaßstäbe und Verständnisse nachhaltig umgestalten. Das menschliche Natursein besteht nicht länger als neutrale äußere Tatsache, sondern als unumgänglicher Modus des Selbstseins und damit als Teil der Identität. Die Vertrautheit mit der eigenen Leiblichkeit bezeichnet nach Böhme „das Erschließen eines Erfahrungsraums.“⁵³⁸ Diesem Prinzip entsprechen die dargelegten Filmbeispiele insofern, als dass sie über verschiedene narrative und ästhetische Methoden Spielräume eröffnen, in denen sich die Figuren als leiblich-sinnliche Präsenzen in der Natur erleben. Ihre Aktionen und Emotionen stehen in wechselseitigem Verhältnis zu ihrer Umwelt und wirken katalysierend auf die Erkenntnis der eigenen Naturzugehörigkeit.

Als Fixpunkt einer relationalen Figurenentwicklung greift der Feigenbaum in L'ARBRE symptomatisch in die Intimsphäre der exemplifizierten Figuren ein. Als die Mutter Dawn eines Abends nach einem Treffen mit einem anderen Mann in den Bungalow zurückkehrt, prallt ein gewaltiger Ast durch das Dach auf das verlassene Ehebett. Mit einer unmissverständlichen Symbolik scheint der Baum sich gegen die neue Beziehung der verwitweten Frau aufzulehnen. Dawn, die auf Anraten ihres neuen Freundes kurz davor war, den wurzeltreibenden Baum zum Schutz des Hauses entfernen zu lassen, legt sich trotzdem ins Bett und schmiegt ihren Körper vorsichtig unter das ausladende Geäst. Mit den Händen legt sie das verzweigte Blattwerk noch enger um sich und verbringt die Nacht buchstäblich in der Umarmung des Baums (vgl. Abb. 35). Als ihr Partner George wenige Tage später den Schaden begutachtet und um ihre Sicherheit fürchtet, antwortet Dawn,

⁵³⁷ WILD 2014, TC: 01:46:44–01:46:51.

⁵³⁸ Böhme 2012, S. 207.

dass sie sich daran gewöhnt habe und der Baum ihr gewiss nicht wehtun wollte.⁵³⁹ Bei der Beseitigung der abgebrochenen Astgabel merkt man ihr sichtlich an, dass sie von Georges resoluter Vorgehensweise überfordert ist. Letztendlich entscheidet sich Dawn gegen die Abholzung des Feigenbaums und nimmt die Zerstörung des Bungalows in Kauf. Der Verlust ihres Zuhauses scheint Dawn und ihre Kinder jedoch weniger zu belasten als zu stärken. Die elementare Vehemenz der Naturgewalt reißt die Familie aus ihrer trauernden Lethargie und öffnet den Weg zur Veränderung und Neugestaltung. Statt den Baum zu fällen und zu domestizieren, überlassen sie ihre Zukunft dem unitären Rhythmus der Natur, ohne sich ihr als menschliche Entität entgegenzusetzen.



Abb. 35: L'ARBRE (TC: 00:51:15)



Abb. 36: DIE WAND (TC: 01:27:57)

Eine eklatante Form der Ich-Genese vollzieht sich im Film DIE WAND. Die sich wandelnde Beziehung zwischen Mensch und Natur wird hier außerhalb des übergeordneten Monologs durch die audiovisuelle Ästhetik der analog gezeigten Bilder vermittelt. Atmosphärische Totalaufnahmen korrespondieren die wachsende Assimilation der Frau und ihre Aussöhnung mit der Natur. Häufig ist die landschaftliche Umgebung in warmes Licht getaucht und mit poetisierender Streichmusik unterlegt. Immer mehr gelingt es der Frau, sich in den Organismus der Natur einzufügen und ihre ausgestoßene Persönlichkeit im selbsttätigen Übergang zu einem umfassenden Ganzen zu sehen: „Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes, abgesondertes Ich zu bleiben.“⁵⁴⁰ Gleichzeitig hat sie den Eindruck, dass ihr neues Ich „langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird.“⁵⁴¹ Auch im Verhältnis zu ihrem Hund Luchs äußert sich die zunehmende Auflösung ihres menschlichen Selbst. In einer Szene sitzt die Frau entspannt an einen Baum gelehnt im Wald. Über leuchtend grünes Moos fährt die Kamera weiter nach links, sodass Luchs zu sehen ist, der ruhig in der Sonne döst. Die Perspektive auf die Figur ist leicht untersichtig, wodurch ihre gelöste Körperhaltung an Kraft gewinnt (vgl. Abb. 36). Aus dem *Off* spricht

⁵³⁹ Vgl. L'ARBRE 2010, TC: 00:51:50–00:52:03.

⁵⁴⁰ DIE WAND 2012, TC: 01:18:08–01:18:19.

⁵⁴¹ DIE WAND 2012, TC: 01:17:47–01:17:55.

die Frau von der unterschiedslosen Gemeinschaft mit dem Tier: „In jenem Sommer vergaß ich ganz, dass Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wusste es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren.“⁵⁴² Ein ähnliches Empfinden erlebt sie in ihrer Wahrnehmung des Waldes: „Manchmal verwirren sich meine Gedanken und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen. Und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken.“⁵⁴³ Die entgrenzende Integration ihres Bewusstseins in das souveräne System ihrer Umwelt bewirkt eine Transformation ihres Selbstverständnisses, indem sie sich nicht länger als isoliertes Individuum, sondern als Zugehörigkeit in einer universalen Ordnung begreift.

Die konkretisierten Entwicklungsprozesse machen deutlich, „daß die Leiberfahrung nicht bloß ein Bewusstseinsphänomen ist, sondern die Weise, in der wir selbst Natur sind.“⁵⁴⁴ Alle Figuren der in dieser Analyse behandelten Beispiele werden leiblich von der filmisch erfassten Natur betroffen. Sie überschreiten innere und äußere Grenzen, entfalten bisher unbekannte Kapazitäten und lernen Fertigkeiten, mit deren Hilfe sie fernab von zivilisatorisch-industriellen Funktionsgefügen überleben können. Im Verlauf der einzelnen Handlungen verändern sie ihre Einstellungen gegenüber sich selbst und ihrer Umwelt. Unabhängig von einer rezeptiven positiven oder negativen Konnotation dieser Veränderungen eröffnet die Empathie mit den Figuren einen imaginativen Mitvollzug ihrer psychischen und physischen Entwicklungen. Die Konfrontation mit den Phänomenen der eigenen und externen Natur nivelliert deren frühere Trennung und eröffnet kulturell verschüttete Sichtweisen auf die naturhafte Abhängigkeit menschlicher Existenz. Die Performanz des kinematografischen Ausdrucks überführt die getroffenen Erkenntnisse und Transformationen der Figuren audiovisuell in den Wahrnehmungsbereich des Zuschauers, der die filmischen Ereignisse sinnlich perzipiert und in seine subjektive Erlebniswelt inkludiert. Die narrativ vollzogenen und ästhetisch intensivierten Modulationen der Figuren werden zum Bestandteil eines medial gewonnenen Erfahrungsschatzes über Natur und ebnen den Weg für ein pragmatisches Überdenken der eigenen Naturzugehörigkeit.

⁵⁴² DIE WAND 2012, TC: 01:26:46–01:26:55.

⁵⁴³ DIE WAND 2012, TC: 01:17:08–01:17:24.

⁵⁴⁴ Böhme 1997a, S. 140.

8. „Sichbefinden in *Filmwelten*“ – Eine pragmatische Perspektive?

Als ästhetische Artefakte überführen Filme eine nicht-eigene, phänomenale Wahrnehmung in das Erleben des Zuschauers. Über die Kontextualisierung von Natur und Mensch leisten sie damit wertvolle Vermittlungsarbeit für die Erfahrungsmöglichkeiten naturexistenzieller Erscheinungsweisen. Gleichzeitig beinhalten audiovisuelle Inszenierungen konnotative Interpretationen, die ihren performativen Ausdruck entscheidend mitgestalten. Die Analyse verschiedener Formen der Naturbegegnung hat gezeigt, wie vielfältig die Darstellungsmethoden filmischer Werke im Hinblick auf die dramaturgische Involvierung naturhafter Phänomene und Umgebungen sind. Immer standen die entworfenen Naturszenarien in engem Zusammenhang mit den Empfindungen, Antrieben und Handlungen der jeweiligen Protagonisten. Die phänomenale Relation von Figur und Umwelt erweist sich als substanzielle Maxime der dargelegten Filmhandlungen und erfüllt Böhmes Postulat der Rehabilitierung menschlicher Naturverbundenheit: „In der Phänomenologie der Natur wird die Natur in der Perspektive des Für-uns, insofern wir selbst Natur sind, erkannt.“⁵⁴⁵

In den filmisch evolvierten Entwicklungsprozessen der Figuren wurde ihre leibliche Dependenz und Betroffenheit von Natur zum richtungsweisenden Kontinuum erhoben. Die narrative und ästhetische Verkettung naturzentrierter Vorgänge konkretisiert Böhmes Programm des „Sichbefindens in Umwelten“, welches sich unter Einbezug der affektiven Resonanz des Zuschauers rezeptionsästhetisch spezifizieren lässt. Die transzendente Auffassung des Menschen als Naturwesen, der sinnlich in Umgebungen existiert, geht im dispositiven Kommunikationsraum des Films grundlegend auf, indem der Zuschauer von dessen Atmosphären sensorisch ergriffen wird. Durch das immersive Erlebnis der Fiktion partizipiert er an den Qualitäten und Zuständen der filmischen Diegese, ohne tatsächlich selbsttätig in das Geschehen verwickelt zu sein. Im unhintergehbaren Konstituens seiner leiblichen Anwesenheit ist er der erzählten Welt jedoch affektiv teilhaftig und wird zur realen Referenzgröße der thematischen, ästhetischen und pragmatischen Aussagen des Films.

⁵⁴⁵ Böhme, Gernot (1997b): „Phänomenologie der Natur – ein Projekt.“ In: Böhme/Schiemann (Hrsg.): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–43, S. 41.

Ausgehend von der Evidenz filmisch vermittelter Werte und Normen fokussiert Charles Martig die ökologische Naturästhetik aus dem Blickpunkt der Umweltethik. Unter dem Stichwort der umweltverträglichen Handlungsorientierung widmet er sich der Frage, inwiefern ästhetische Erfahrungen Auswirkungen auf das moralische Verhalten von Menschen haben können.⁵⁴⁶ Im Rückgriff auf die Modellethik von Dietmar Mieth unterstreicht er die gemeinsame Basis von Kunst und Ethik im Bereich der Lebenserfahrung. Anhand der Übernahme von Mieths theoretisch-methodischer Zusammenfassung der Dimensionen Kontrasterfahrung, Sinnerfahrung und Motivationserfahrung entwickelt Martig die bereits angeführte Dreiteilung von Thematik, Ästhetik und Pragmatik.⁵⁴⁷ Über den Einbezug von Böhmes Naturkonzept spricht er der Kompetenz der Bild- und Filmdeutung nachhaltige Geltungskraft zu. Die inhärente Verknüpfung von Narration und Performanz macht es Martig zufolge möglich, Spielfilme im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik zu untersuchen.⁵⁴⁸

Die narrative Struktur des fortschreitenden Erzählens wird durch die präsentische, performative Kraft der bewegten Bilder überlagert. Die Verdichtung von Raum und Zeit wirkt direkt in den Zuschauerraum hinein und kann auf diese Weise die BetrachterInnen treffen (Motivationserfahrung). In der Spannung zwischen Präsenz und Bedeutung entsteht eine Energiequelle, die konkrete Negation auslöst, neue Möglichkeiten aus Teilerfahrung evoziert und kritisch reflektierte Betroffenheit eröffnet.⁵⁴⁹

Durch ihre affektive Intensität und räumlich-zeitliche Verdichtung stechen ästhetisch vermittelte Naturerfahrungen hervor und generieren darüber hinaus wirksame Prinzipien gesellschaftlicher Pragmatik:

Moralische und ästhetische Welt sind zwar verschieden (autonom), aber dennoch unlösbar ineinander verschränkt (gesellschaftlich vermittelt). Fassen wir Natur als sozial konstituierten Lebensraum, der durch (re-)produktive Arbeit gestaltet wird, dann zeigt sich: Natur steht nicht im Gegensatz zur Kultur, sondern besitzt ebenso wie Kunst und Sittlichkeit den Status gesellschaftlich vermittelter Autonomie.⁵⁵⁰

Mittels der Vernetzung von Naturästhetik und Modellethik eröffnet Martig einen fruchtbaren Betrachtungswinkel hinsichtlich der filmischen Wahrnehmung von Natur als Lebensraum des Menschen. Aufgrund der kooperativen Bewertung inhaltlicher, performativer und pragmatisch-ethischer Faktoren bietet Martigs Ansatz produktive Anknüpfungspunkte für die Weiterführung der bisher getroffenen Beobachtungen.

⁵⁴⁶ Vgl. Martig 1996, S. 296.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd. S. 296f sowie Kapitel 2.4 (S. 66) dieser Arbeit.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd. S. 297.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd.

8.1 Thematik

Das *Thema* eines Films beschreibt den grundsätzlichen Konflikt, der sich im geschilderten Geschehen formuliert.⁵⁵¹ Bei einer Rekapitulation des analytischen Instrumentariums fällt auf, dass die thematische Übereinstimmung der herangezogenen Beispiele auf einer komplexen Interaktion von Mensch und Natur beruht. Über die strukturierende Parallelisierung von Figur und Umwelt werden psychische, physische, soziale und moralische Erfahrungsebenen entfaltet, die die Persönlichkeitsgenese der Protagonisten unverkennbar beeinflussen. Die Figuren begegnen und nähern sich der Natur, ohne diese verändern zu wollen. Dennoch versprechen sie sich etwas von ihr oder entwickeln Erwartungen, die ihren situativen Dispositionen entspringen: Ruhe, Rückzug, Eingliederung und Erkenntnis. Die körperliche und emotionale Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt stößt Modulationen und Transformationen ihrer Denk- und Verhaltensweisen an. Das Verlassen gesellschaftlicher Gefüge und das leibliche Erleben naturhafter Ereignisse wirft die Figuren unmittelbar auf sich selbst zurück. Die elementare Veränderung ihrer Lebenswelt motiviert die Konfrontation mit emotionalen Verdrängungen sowie die Erweiterung oder Aufhebung früherer Einsichten. Infolge des impliziten und expliziten Einwirkens ihrer Umgebung überwinden sie sowohl innerliche als auch äußerliche Grenzen und wachsen individuell an ihren Erfahrungen.

Die narrative Eingliederung der Natur alterniert in den erörterten Filmen häufig zwischen aktiven und passiven Positionierungen. Im Kreuzungsbereich von dirigierender und illustrierender Eingebundenheit steuert, kontrastiert und umrahmt sie die Regungen und Bewegungen der Figuren. Das Erscheinungsbild der verschiedenen Schauplätze wirkt vielfach kongruent zu den Charakteren und Physiognomien der Protagonisten, wodurch die relationale Beziehung noch eklatanter erscheint. Eine Grundvoraussetzung des medialen Erzählens ist laut Hickethier die korrelative Funktionalität aller innerhalb der Fiktion wiedergegebenen Teile, Formen und Geschehnisse.⁵⁵² Für eine zentrale Statuierung im filmischen Narrativ bedeutet dies, dass die Natur nicht nur darstellenden, sondern gleichfalls erzählenden Wert erhält. Das kausale Verhältnis von Figur und Natur ist demnach obligat für die rezeptive Wahrnehmung der Natur als sinnstiftende Dimension der diegetischen Welt.

⁵⁵¹ Vgl. Hickethier 2012, S. 112.

⁵⁵² Vgl. ebd., S. 108.

Der von der Figur innerdramatisch als real erlebte Naturraum schafft einen kommentierenden Bedeutungsraum für den Zuschauer, zu dessen Konstituierung die Inszenierung des Umraums der Figur ausschlaggebend beiträgt.⁵⁵³ Filmische Natur als Identitätsträger oder Initiationsgröße von Empfindungen, Motivationen und Verhaltensweisen wird dergestalt zum thematischen Kardinalpunkt der artikulierten Welt. Als inhaltliches Grund- bzw. Teilmotiv zieht sich die Natur wiederkehrend und nachdrücklich durch die exemplifizierten Filmgeschichten. Die Verständigung zwischen Figur und naturhafter Umwelt im diegetisch begrenzten Spielfeld ist geprägt durch ein gegenseitiges Aufeinanderbezogensein, das unabhängig divergierender Konfliktfelder zum tragenden Paradigma der einzelnen Filmhandlungen avanciert. Von essenzieller Wichtigkeit ist dabei, dass nicht die Natur selbst zum Thema gemacht wird, sondern die Natur *für* die Figuren.

8.2 Ästhetik

In direktem Zusammenhang mit ihrer narrativen Gewichtung steht die ästhetische Darstellung kinematografischer Natur. Es stellt sich hier zunächst die Frage, welche Naturbilder die performative Gestaltung beherrschen. In Wechselwirkung mit den unterschiedlichen Erfahrungskategorien wurden über die besprochenen Szenarien signifikante Formen der medialen Naturverkörperung vorgeführt. So kennzeichnen sich die filmisch exponierten Naturelemente und -umgebungen unter anderem durch Erhabenheit, Unversehrtheit, Wildheit oder auch Bedrohlichkeit. Kraft ihrer ästhetischen Inszenierung dienen sie als Stimmungsbilder und psychische Landschaften, als Projektionsflächen von Wünschen und Ängsten, als symbolische Vermittler und existenzielle Gewalten.⁵⁵⁴ In ihrer Eigenschaft als atmosphärische Wahrnehmungsqualitäten verdichten und typisieren sie das geschilderte Geschehen insofern, als dass sie dem narrativen Kosmos einen affektiv wirksamen Ausdruck verleihen. Ästhetische Mittel wie Kamera, Licht, Farbe, Montage, Ton und Musik überführen die gezeigten Naturphänomene und ihre Effekte in das Erleben des Zuschauers. Durch seine

⁵⁵³ Vgl. Marschall 2011, S. 269.

⁵⁵⁴ Siehe hierzu auch grundlegend Martigs Interpretationsentwurf zur Konkretisierung der Erhebung von ästhetischen Modellen umweltethischen Handelns aus Filmen. Vgl. Martig 1992, S. 298.

untereinander korrespondierenden Merkmale wird das filmisch veranschaulichte Naturmilieu mit einer Stimmung versehen, welche die aktuelle Befindlichkeit der Figur in die leibliche Wirklichkeit des Zuschauers rückt.

Angelehnt an Martigs Interpretationsmodell interessiert außerdem die fiktive Spiegelung der empirischen Realität, das heißt, inwieweit die audiovisuelle Inszenierung die konkrete Umwelt reflektiert.⁵⁵⁵ Im Gegensatz zu den beispielsweise stark ideologisierenden und mythologisierenden Präsentationen des Berg- und Westernfilms oder der klassifizierten Überwältigungsästhetik des Katastrophenfilms in Kapitel 1.2 ist die Naturdarbietung der präzisierten Filme deutlich zurückgenommener. Obwohl die teils idealisierenden Anschauungen der Figuren in der gestalterischen Auflösung ostentativ mitklingen, scheint die kompositorische Handhabung merklich prononcierter und um Authentizität bemüht. „Die Ästhetisierung des Realen ist am schlichtesten die ästhetische Aufmachung, die Zurichtung und [...] Inszenierung von allem, womit und worin wir leben.“⁵⁵⁶ In ihrer glaubhaften Naturvermittlung entsprechen die dokumentierten Szenarien Böhmes ökologischem Anliegen einer ästhetischen Natur, „wie sie den Menschen unmittelbar angeht, wie sie ihn leiblich und affektiv betrifft, d.h. die Natur in ihrer sinnlichen Gegebenheit.“⁵⁵⁷ Auch im Verweis auf Böhmes explizierte Schlüsselbegriffe der Mimesis, des Natursubjekts und der Naturallianz (vgl. Kap 2. 1) zeigen sich die demonstrierten Filmszenarien von adäquater Qualität. Der sympathetische Mitvollzug einer autonom und kommunikativ agierenden Natur sowie die assimilierende Inklusion der Figuren verwirklichen Böhmes dargelegte Prinzipien einer ästhetischen Zugangsweise, die Natur als souveräne Macht berücksichtigt.

Im Spielfilm werden ideelle Inhalte audiovisuell herausgearbeitet und dem Zuschauer als intermodal registrierte Präsenzmomente zugänglich. Die Performanz des Mediums, also das Ereignis seiner rezipierten Vorführung, fungiert als Motor für die atmosphärische Vergegenwärtigung des filmischen Materials. Das leiblich erfasste Fluidum des Leinwandgeschehens wird zur Sphäre seiner Anwesenheit und dem wahrnehmenden Zuschauer emphatisch verfügbar. Die ästhetisch verbreiteten Atmosphären filmischer Naturbilder ermöglichen ihrem Rezipienten die mediatisierte Erfahrung einer Naturumgebung, in der er sich zum augenblicklichen Zeitpunkt zwar nicht selbst

⁵⁵⁵ Vgl. Martig 1992, S. 298.

⁵⁵⁶ Böhme 2001, S. 20.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 24.

befindet, aber deren verkörperte Beschaffenheit er trotzdem als vorhanden erlebt. Mithilfe der expositorischen Konsistenz des bildlich-tonalen Ausdrucks wird der narrative Erzählfluss illustrativ umschlossen und symptomatisch differenziert. Für die thematische Fokussierung von Natur und Mensch bedeutet die ästhetische Organisation des Films demzufolge eine plastische Versinnlichung des Gegenstandsbereichs, der atmosphärisch arrangiert wird.

Atmosphären sind [...] die Art und Weise, wie sich ein bestimmtes Ding für ein anderes darstellt bzw. wie es von diesem wahrgenommen wird, indem es einen Raum ausgreifend einnimmt. Seine Selbstdarstellung vollzieht sich als ein machtvolleres In-Besitz-Nehmen dieses Raumes.⁵⁵⁸

Bild, Ton und Bewegung geben dem filmischen Auftreten der Natur ein charakterisierendes Gesicht, das in seiner referentiellen und performativen Stoßkraft Botschaften hervorbringt. Der diegetische Naturraum erhält eine ästhetische Konnotation, welche den Vorgängen der fiktionalen Handlung eine affektive Färbung erteilt. Die expressive Verflechtung der Naturerscheinungen in die narrative Kohärenz stimuliert den leiblich-emotionalen Eindruck, den der Zuschauer aus seiner medialen Naturerfahrung mitnimmt.

8.3 Pragmatik

Es ist eine besondere Sache des Films, „uns als Fühlende sehend zu machen.“⁵⁵⁹ Als wahrnehmendes und spürendes Wesen erlebt der Zuschauer die „vom Filmbild erregte, freigesprengte Materialität“⁵⁶⁰ der audiovisuellen Ereignisse, die ihm die psychophysischen Entsprechungen der realen Natur wirkungsvoll näherbringen. Seine empathischen Resonanzen auf die Inszenierung sind nicht willkürlich, sondern werden durch die Modalitäten der Vermittlung bestimmt: „Ein Film [...] ist kein formloser Gegenstand. Unsere Reaktionen darauf sind in dem Fall, in dem sie als ästhetische Reaktionen zählen, keine form- und wahllosen Projektionen.“⁵⁶¹ Aus dem Blickwinkel einer ökologischen Ästhetik ist der Einbezug des menschlichen Leibes in den filmischen Sinnbildungsprozess von übergeordneter Bedeutung, in dem Maße nämlich, als dass die Natur, die im Film offeriert wird, leiblich – also naturhaft – erfahren wird. Für eine

⁵⁵⁸ Hauskeller 1995, S. 34.

⁵⁵⁹ Drehli, Robnik (2002): „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie.“ In: Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 246-280, S. 268.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Voss 2013, S. 115.

Konkretisierung kinematografischer Naturästhetik als pragmatische Denk- und Handlungsorientierung sollte noch einmal an die von Böhme insistierte Veranlassung einer neuen Naturphilosophie erinnert werden:

Der eigentliche Anlaß aber für eine Ästhetik der Natur ergibt sich aus dem Umweltproblem. Die bedrohliche Verschlechterung der Natur als Umwelt, die Sorge um die natürlichen Lebensgrundlagen des Menschen und das Spüren der Schäden der Natur am eigenen Leib haben zu einer Frage nach Natur geführt, die nicht mehr die Natur als solche zum Thema hat [...] sondern die Natur *für uns*.⁵⁶²

In der thematisch-motivischen Ausrichtung eines Films kommen kulturelle Fragen und Werthaltungen zum Ausdruck. Durch das evolvierte Konfliktfeld von Mensch und Natur werden immanente Vorstellungen transportiert, die in einem rekonstruierenden Verhältnis zu vorherrschenden Problematiken oder angestrebten Entwicklungen stehen. Die ästhetische Ausgestaltung wiederum organisiert das narrative Sujet für die Wahrnehmung des Betrachters. Der innerfilmische Sachverhalt wird atmosphärisch in den Rezeptionsraum übertragen, wo er als leiblich empfundene Gegenwärtigkeit die subjektive Befindlichkeit des Zuschauers anrührt. Übermittelt durch die ästhetische Darstellung wird die geschilderte Natur somit nicht nur zum expliziten Thema für die Figuren, sondern implizit auch für den Zuschauer. Über die kontrastierende, reflektierende oder imitierende Naturinszenierung macht dieser eine Sinnerfahrung, die motivierend auf sein eigenes Weltverständnis wirken kann.

Laut Böhme fällt der Kunst die gesellschaftliche Herausforderung zu, „Menschen in der Erfahrung von Atmosphären und im Umgang mit ihnen kompetent zu machen“,⁵⁶³ um sie dadurch für ihre eigene Naturhaftigkeit zu sensibilisieren. Filmische Atmosphären erzeugen Erfahrungsmomente, die in der sinnlichen Konfrontation mit einer äußerlich vorgegeben Entität die leibliche Natur des Zuschauers involvieren. Die körperliche und emotionale Adressierung durch das atmosphärisch umschriebene Geschehen zeigt sich währenddessen konstitutiv für eine pragmatische Reflexion. Das affektive Erlebnis der ästhetisch vergegenwärtigten Naturbegegnung kann dem Betrachter bewusst machen, dass er selbst als wesenhafter Bestandteil seiner Umwelt existiert und von ihr betroffen werden kann. Die Spannung zwischen leiblichem Natursein und personalem Selbstsein erkennt Böhme nicht als Widerspruch, sondern als Aufgabe,⁵⁶⁴ denn in seinen Augen ist das menschliche empfundene *Selbst-Natur-Sein* nichts, was sich von selbst versteht:

⁵⁶² Böhme 2001, S. 23.

⁵⁶³ Böhme 1989, S. 15.

⁵⁶⁴ Vgl. Böhme 2003, S. 72.

Vielmehr ist unter den Bedingungen der technischen Zivilisation ein Verhalten habituell geworden, bei dem einem die eigene Natur in der Regel äußerlich ist und der Körper als ein Instrument benutzt wird. Die durchschnittliche Lebensform [...] zwingt zu einer Haltung und einem Selbstverständnis, das die eigene Natur veräußerlicht und instrumentalisiert. Die dabei ständig vollzogene Unterdrückung der eigenen Natur ist etwas, das man als wesentliches Bestandsstück erwachsenen Daseins in unserer Zivilisation begreift. [...] Demgegenüber dürfte Selbst-Natur-Sein eine leibliche Existenzweise sein, die selten gelingt und uns – als europäischen Menschen zumindest – noch als Aufgabe bevorsteht.⁵⁶⁵

Als fundamentale Größe des westlichen Lebens kann der Spielfilm eine maßgebliche Rolle in der Bewältigung dieser Aufgabe einnehmen. Durch die atmosphärische Verschränkung von Thematik und Ästhetik können kinematografische Naturaufösungen richtungsweisende Implikationen für die Revision einer allgemein dominierenden, anthropozentrisch abgrenzenden Weltauffassung erzeugen. Anhand der performativen Sujetisierung eines Menschen, der als spürendes und erlebendes Wesen Naturerfahrungen macht, vollzieht der Film eine verkörperte Wahrnehmung, die sich für den Betrachter als potenziell tiefgreifende ästhetische Erfahrung manifestiert. Durch die affektiv partizipierenden Einlassungen des Zuschauers wird die entfaltete Materialität des Films zum subjektiven Erlebnisraum von Natur. In der Einverleibung des narrativen Geschehens grundiert der Zuschauer die Basis für die referentielle Wirkmacht eines Films. Indem sie den Zuschauer für ein Selbstgefühl disponieren, das sich in ethische und soziokulturelle Bedeutsamkeiten übertragen kann, besitzen filmische Naturatmosphären ökologische Reichweite. Als konzeptionelle Erweiterung von Böhmes Entwurfs des „Sichbefindens in Umwelten“ signalisiert das somatisch-empathische *Sichbefinden in Filmwelten* eine pragmatische und anschlussstarke Perspektive in der übergreifenden Realisierung einer ökologischen Ästhetik dadurch, dass die leibliche Sinnerfahrung spielfilmischer Medialisierung unumgänglich die Naturzugehörigkeit des Menschen enthüllt.

⁵⁶⁵ Böhme 2002, S. 24.

9. Fazit

„Kann es sein, dass wir im Film das suchen, was wir im Leben, in der Wirklichkeit, im Alltag nicht in einer gleichen intensiven Weise erleben und dort vielleicht auch nicht erleben können?“⁵⁶⁶ In einer Gesellschaft, in der Natur überwiegend als utilitaristisches Kapital betrachtet wird, tritt auch das Verständnis der eigenen Naturzugehörigkeit in den Hintergrund. Die universale Bevollmächtigung der Umwelt drängt nicht nur die äußerliche Natur zurück, sondern gleichermaßen die Auffassung des Menschen von sich selbst als Naturwesen. Trotzdem sehnt er sich nach dem, was er einerseits zerstört und veräußert, aber andererseits als bereichernd und berauschend empfindet. Die Erfahrung wilder, ungebändigter Natur ist für den zivilisierten und vor allem urbanisierten Menschen nicht selbstverständlich. Im Film hat er jedoch die Möglichkeit, diese Natur zu erleben. Die audiovisuelle Mediatisierung eröffnet dem Zuschauer Umgebungen, die ihm in solcher Form ansonsten kaum zugänglich sind.

„Wahrnehmen bedeutet, sich etwas mit Hilfe des Leibes zu vergegenwärtigen.“⁵⁶⁷ Die ökologische Ästhetik als Lehre der Wahrnehmung schließt unmittelbar an die phänomenale Wirkung filmischer Präsenzeffekte an. Die Übertragung von Böhmes Naturkonzept in den medienästhetischen Diskurs hat Konsequenzen für die Deutung von Filmen als Vermittler und Wegbereiter gesellschaftlicher Modulationen. Durch die sinnliche Erfahrung filmisch verkörperter Wahrnehmungen wird die leibliche Natur des Menschen umgehend angesprochen. Das Verständnis der Filmrezeption als ästhetischen Erfahrungsmodus verknüpft die individuelle Leiblichkeit des Zuschauers mit den symbolischen Registern kultureller Weltauslegung.⁵⁶⁸ Die originär gegebene Naturhaftigkeit des Menschen wird im somatischen Erleben eines Filmgeschehenes evident und gleichzeitig zum Instrument des Verstehens. Anhand der Betroffenheit durch Atmosphären des Films konstituiert sich die empathische Einfühlung in die erzählte Fiktion, worüber die geschilderten Naturerscheinungen zu Bestandteilen der aktuellen Erfahrungssituation des Zuschauers werden. Die Bilder und Sinneseindrücke des performativen Ausdrucks erzeugen eine Imagination von Natur, für die die interaktiven

⁵⁶⁶ Hickethier, Knut (2006): „Die Sehnsucht der Bilder. Opakheit und Transparenz, Begehren und Emotionalität in filmischen Bildern.“ In: Marschall/Liptay (Hrsg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg: Schüren. S. 430-443, S. 430.

⁵⁶⁷ Merleau-Ponty, Maurice (2003): *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 83.

⁵⁶⁸ Vgl. Kappelhoff 2007, S. 297.

Prozesse des Leibes bestimmend sind. Über das sukzessive Zusammenspiel von affektiven, emotionalen und mentalen Kräften formt sich eine Vorstellung, welche die Anschauung von Natur über den Film hinaus katalysiert. Im Ansichtigwerden von naturzentrierten Handlungen setzt sich der Zuschauer in seiner Wahrnehmung zu ihnen in Beziehung. Dadurch gewinnen diese Handlungen für ihn an Bedeutung und liefern die Grundlage für ihre pragmatische Verarbeitung. Wenn eine ökologisch motivierte Ästhetik die Aufgabe hat, die Natürlichkeit des Menschen wieder in sein Selbstbewusstsein zu integrieren, scheint der Film durch seine Hervorhebung leiblich-sinnlicher Kommunikationszusammenhänge wie geschaffen, diese Herausforderung in einem greifbaren Rahmen zu realisieren. Für eine breitenwirksame Fundierung der von Böhme geforderten Reformierung des menschlichen Naturverständnisses ist es wichtig, seine philosophischen Überlegungen aus ihrer akademischen Verengung zu befreien und auf ihre praktische Umsetzung zu zielen. Das, was der Mensch auf der Basis seiner Welterkenntnis aus sich machen kann, ist nicht Sache der Wissenschaft, sondern des konkreten Lebens.

Böhmes Leitmotiv des „Sichbefindens in Umwelten“ findet in der betroffenen Selbstgegebenheit der Filmanschauung eine fassbare Demonstration. Aufgrund seines immersiven und multisensorischen Environments ist der filmische Umgebungsraum ein fähiges Äquivalent für die Rekonstruktion naturhafter (Selbst-)Erfahrungen. Die audiovisuelle Scheinwelt des Films macht Natur verfügbar und im Momentzustand der Rezeption zum fühlbaren Erlebniswert. Dennoch wird die generellere Abgrenzung und Distanz des Menschen zur Natur nicht automatisch durch ein kurzfristiges Filmereignis annulliert. Das Engagement des eigenen Naturseins verlangt eine umfassende Rehabilitierung der physischen und psychischen Eingliederung des Menschen in das Ökosystem der Erde. Der Einklang mit sich und der natürlichen Umwelt meint nicht lediglich mit der Natur zu leben. Es heißt auch, mit ihr umgehen zu können und neu zu erlernen, was infolge sozialer, technischer und ökonomischer Prämissen verschüttet wurde oder abhandengekommen ist: Die Sensibilisierung für die Ressource der menschlichen Natur. Kein Film wird mit einem Schlag die Selbstideologie einer Gesellschaft dauerhaft verändern. Doch in ihrer Gesamtheit als kulturelle Implikationsinstanz setzen filmische Visualisierungen maßgebende Akzente für die leibliche und seelische Erfahrung von Natur. Der äußeren ebenso wie der eigenen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1990): *Ästhetische Theorie*. Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grunz, Christian; Klass, Tobias N. (Hrsg.) (2012): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr-Siebeck/UTB.
- Angehrn, Emil (2011): „Bildperformanz und Sinnbildung.“ In: Schwarte, Ludwig (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Wilhelm Fink, S. 90–109.
- Austin, John L. (1979): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam.
- Balázs, Béla (1961): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Erweiterte u. überarbeitete Aufl. Wien: Globus.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2003): „Zur Kunstphilosophie des Films.“ In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 201–223.
- Bahrt, Hans Paul (1990): „›Natur‹ und Landschaft als kulturspezifische Deutungsmuster für Teile unserer Außenwelt.“ In: Gröning, Gert; Herlyn, Ulfert (Hrsg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft*. München: Minerva, S. 81–104.
- Benjamin, Walter (2015): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Blothner, Dirk (1999): *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.
- Böhme, Hartmut (2016): „Nach der Natur. Ist die Naturästhetik am Ende?“ In: Fehrenbach, Frank; Krüger, Matthias (Hrsg.): *Der achte Tag. Naturbilder in der Kunst des 21. Jahrhunderts*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 13–38.
- Böhme, Gernot (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (1991): „Bedingungen gegenwärtiger Naturphilosophie.“ In: Schwemmer, Oswald (Hrsg.): *Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 123–133.
- Böhme, Gernot (1992a): „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik.“ In: *Kunst und Humor*. Ruppichterorth: Kunstforum International, Bd. 120, S. 247–255.
- Böhme, Gernot (1992b): *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (1994): „...wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht“. In: Landeshauptstadt Stuttgart, Kulturstadtamt (Hrsg.): *Zum Naturbegriff der*

- Gegenwart. Kongreßdokumentation zum Projekt „Natur im Kopf“*. Stuttgart, 21.–26. Juni 1993, Bd. 2, Problemata 134. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frohmann-Holzboog, S. 39–58.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (1997a): „Die Phänomenologie von Hermann Schmitz als Phänomenologie der Natur?“ In: Böhme, Gernot; Schiemann, Gregor (Hrsg.): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 133–148.
- Böhme, Gernot (1997b): „Phänomenologie der Natur – ein Projekt.“ In: Böhme, Gernot; Schiemann, Gregor (Hrsg.): *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–43.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink.
- Böhme, Gernot (2002): *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Sicht*. Zug: Die Graue Edition.
- Böhme, Gernot (2003): *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Zug: Die Graue Edition.
- Böhme, Gernot (2004): „Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium der Darstellung.“ In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink, S. 129–140.
- Böhme, Gernot (2005): „Phänomenologie oder Ästhetik der Natur?“ In: Blume, Anna (Hrsg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg, München: Karl Alber, S. 17–25.
- Böhme, Gernot (2010): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Bielefeld, Basel: Aisthesis/Edition Sirius.
- Böhme, Gernot (2008): *Ethik leiblicher Existenz. Über unseren moralischen Umgang mit der eigenen Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2012): *Ich-Selbst. Über die Formation des Subjekts*. München: Wilhelm Fink.
- Borgards, Roland (2015): „Cultural Animal Studies.“ In: Dürbeck, Gabriele; Stobbe, Urte (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 68–80.
- Borgards, Roland (Hrsg.) (2016): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Brand, Karl-Werner (2014): *Umweltsoziologie. Entwicklungslinien, Basiskonzepte und Erklärungsmodelle*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Breidbach, Olaf (2000): „Neue Natürlichkeit?“ In: Breidbach, Olaf; Lippert, Werner (Hrsg.): *Die Natur der Dinge. Neue Natürlichkeit?* Wien: Springer, S. 6–26.
- Breteton, Pat (2005): *Hollywood Utopia*. Bristol u.a.: Intellect Books.
- Bühler, Benjamin (2016): *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Cubitt, Sean (2005): *EcoMedia*. Amsterdam: Rodopi.

- Curtis, Robin (2008): „Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder.“ In: *Montage/AV*. Bd. 17, Nr. 2, S. 89–107.
- Curtis, Robin (2010): „Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung.“ In: Curtis, Robin; Gläde, Marc; Koch, Gertrud (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermedialität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Wilhelm Fink, S. 131–150.
- Deleuze, Gilles (2013): *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Drehli, Robnik (2002): „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie.“ In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. 4. Aufl. Mainz: Bender, S. 2462–80.
- Dürbeck, Gabriele; Stobbe, Urte (Hrsg.) (2015): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Eder, Jens (2005): „Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren.“ In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; von Keitz, Ursula; Schneider, Alexandra; Tröhler, Margit (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität im Film*. Marburg: Schüren, S. 225–242.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Aufl. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens (2009): „Imaginative Nähe zu Figuren.“ In: *Montage/AV*. Bd. 15, Nr.2, S. 135–160.
- Eder, Jens (2017): „Empathie und existenzielle Gefühle im Film.“ Hagener, Malte; Vendrell Verran, Ingrid (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 237–269.
- Edl, Andrea (2013): *Vom Ursprung ökokritischen Denkens zu einem kosmopolitischen Ansatz der urbanen Ökokritik. Ort und Raum von der amerikanischen Wildnis bis zur urbanen Dystopie*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Eisenstein, Segej M. (2005): *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2013): *Filmtheorie zur Einführung*. 4., überarbeitete Aufl. Hamburg: Junius.
- Erdmann, Karl-Heinz; Meier, Ariane (2003): „Zur Konstruktion von Natur. Naturbilder in der Gesellschaft.“ In: Erdmann, Karl-Heinz; Schell, Christiane (Bearb.): *Zukunftsfaktor Natur – Blickpunkt Mensch*. Bonn, Bad Godesberg: BfN, S. 27–52.
- Escher, Anton; Zimmermann, Stefan (2001): „Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm.“ In: *Geographische Zeitschrift*, 89. Jg., Heft 4. Stuttgart, Wiesbaden: Franz Steiner, S. 227–236.
- Escher, Anton (2012): „Naturaneignung durch Hollywood? Anmerkungen zur gesellschaftlichen Bedeutung der phantastischen Natur im Spielfilm Avatar – Aufbruch nach Pandora.“ In: Kirchhoff, Thomas; Vicenzotti, Vera; Voigt, Annette (Hrsg.): *Sehnsucht nach Natur. Über den Drang nach Draußen in der heutigen Freizeitkultur*. Bielefeld: transcript, S. 237–261.
- Feldmann, Klaus (1990): „Die Natur- und Umweltproblematik und die Struktur des Fernsehens.“ In: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Natur ist Kultur. Beiträge zur ökologischen Diskussion*. Hannover: NLpB, S. 21–35.

- Fischer-Lichte, Erika (2017): *Ästhetik des Performativen*. 10. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2017): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Fuchs, Thomas (2013): „Zwischen Leib und Körper“. In: Hähnel, Martin; Knaup, Marcus (Hrsg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: WBG, S. 82–93.
- Gerdes, Julia; Koebner, Thomas (2011): „Einstellungsgrößen.“ In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 170–474.
- Gil, Thomas (2000): *Der Begriff der ästhetischen Erfahrung*. Berlin: Nomos.
- Gaard, Greta (1993): *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Garrard, Greg (2004): *Ecocriticism*. New York: Routledge.
- Gunning, Tom (1996): „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde.“ In: *Meteor. Texte zum Laufbild*. 4/1996, S. 25–34.
- Haber, Wolfgang (2001): „Natur zwischen Chaos und Kosmos.“ In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Wir und die Natur – Naturverständnis im Strom der Zeit*. Laufen: Berichte der ANL (Bd. 25), S. 61–68.
- Hagener, Malte; Vendrell Verran, Ingrid (Hrsg.) (2017): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript.
- Hartmann, Britta (2012): „›Atmosphärische Dichte‹ als Kinoerfahrung.“ In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margit (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 125–142.
- Harms, Rudolf (2009): *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Hamburg: Felix Meiner.
- Hauskeller, Michael (2005). „Die Aura des Kunstwerks“. In: Blume, Anna (Hrsg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg, München: Karl Alber. S. 65–80.
- Heiland, Stefan (2001): „Naturverständnis und Umgang mit Natur.“ In: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Wir und die Natur – Naturverständnis im Strom der Zeit*. Laufen: Berichte der ANL (Bd. 25), S. 5–17.
- Henschke, Frank (2011): „Katastrophenfilm.“ In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 345–348.
- Hickethier, Knut (2006): „Die Sehnsucht der Bilder. Opakheit und Transparenz, Begehren und Emotionalität in filmischen Bildern.“ In: Marschall, Susanne; Liptay, Fabienne (Hrsg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg: Schüren. S. 430–443.
- Hickethier, Knut (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Ingram, David (2000): *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.

- Islinger, Michael A. (2005): „Entmaterialisierte Blicke – Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos“. In: *Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen*. Themenheft zu IMAGE 1. Köln, S. 164-175.
- Ivakhiv, Adrian J. (2013): *Ecologies of the Moving Image. Cinema, Affect, Nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Jacobs, Thomas (1988): „Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre.“ In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 5/1988, S. 19–30.
- Kant, Immanuel (2015): *Kritik der Urteilskraft*. Köln: Anaconda.
- Kappelhoff, Hermann (2007): „Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie.“ In: Bartsch et al. (Hrsg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Herbert von Halem, S. 297-311.
- Kather, Regine (2012): *Die Wiederentdeckung der Natur. Naturphilosophie im Zeichen der ökologischen Krise*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kather, Regine (2013): „Der menschliche Leib – Medium der Kommunikation und der Partizipation.“ In: Hähnel, Martin; Knaup, Marcus (Hrsg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 21–34.
- Keitsch, Martina Maria (2003): *Naturästhetik und ökologische Ethik. Eine Einführung*. Hamburg: Dr. Kovač.
- Kiefer, Bernd (2011): „Western.“ In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 773–777.
- Kleiner S. Marcus; Stiglegger; Marcus (2015): „Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück – Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Gaspar Noés *Enter The Void*.“ In: Sanders, Olaf; Winter, Rainer (Hrsg.): *Bewegungsbilder nach Deleuze*. Köln: Herbert von Halem, S. 250-277.
- Kling, Juliane (2017): „Der Leib als Medium. Körperliche und seelische Naturerfahrung im Spielfilm.“ In: Rothmund, Kathrin; Stollfuß, Sven; Büttner, Christoph; Kling, Juliane (Hrsg.): *FFK Journal*. Bd. 2 (5/2017). Hamburg: Avinus. Online: <http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=17> (Letzter Zugriff: 01.08.2018).
- Knaup, Marcus (2012): *Leib und Seele oder mind and brain? Zu einem Paradigmenwechsel im Menschenbild der Moderne*. Freiburg, München: Karl Alber.
- Koch, Gertrud (2009): „Tun oder so tun als ob? – alternative Strategien des Filmischen.“ In: Koch, Gertrud; Voss, Christiane (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, S. 139–150.
- Koch, Gertrud (2011): „Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?“ In: Schwarte, Ludwig (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Wilhelm Fink, S. 230–245.

- Koebner, Thomas (1994): „Insel und Dschungel. Zwei Landschaftstypen im Film. Ein Exkurs.“ In: Berg, Jan; Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu, S. 95–108.
- Krakauer, Siegfried (2012): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lange-Fuchs, Hauke (1994): „Natur im frühen skandinavischen Film.“ In: Berg, Jan; Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu, S. 199–206.
- Lesch, Walter (1996a): „Ökologischer Kulturwandel. Akzente kulturwissenschaftlicher Umweltforschung.“ In: Ders. (Hrsg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, S. 3–19.
- Lesch, Walter (1996b): „Zu schön, um wahr zu sein? Neue Perspektiven für die ökologische Ethik.“ In: Ders. (Hrsg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, S. 23–44.
- Liessmann, Konrad Paul (1996): „Die Kunst als natürliche Feindin der Natur.“ In: Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, S. 117–126.
- Majetschak, Stefan (2007): *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Markl, Hubert (1989): „Die ökologische Wirklichkeit.“ In: Wildenmann, Rudolf (Hrsg.): *Stadt, Kultur, Natur. Chancen zukünftiger Lebensgestaltung*. Baden-Baden: Nomos, S. 72–89.
- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, London: Duke University Press.
- Marschall, Susanne (2011): „Natur im Film.“ In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 469–471.
- Martig, Charles (1996): „Riesenpathos – Schmerzlicher Bruch: Naturbilder im Film.“ In: Lesch, Walter (Hrsg.): *Naturbilder – Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, S. 287–309.
- Martin, Silke (2017): *Berg und Film. Kultur und Ästhetik der Höhenlandschaft im deutschsprachigen Film der Gegenwart*. Marburg: Schüren.
- Matzker, Reiner (1993): *Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. München: Wilhelm Fink.
- Mayer, Sylvia (2004): *Naturethik und Neuengland-Regionalliteratur*. Heidelberg: Winter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949–52*. München: Wilhelm Fink.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000): „Das Kino und die neue Psychologie.“ In: Ders.: *Sinn und Nicht-Sinn*. München: Wilhelm Fink, S. 65–82.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Mies, Maria; Shiva, Vandana (Hrsg.) (1993): *Ecofeminism*. London: Zed Books.
- Morin, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett.
- Morsch, Thomas (2010): „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik.“ In: *Montage/AV*. Bd. 19, Nr. 1, S. 55–77.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink.
- Müller, Timo (2015): „Kritische Theorie und Ecocriticism.“ In: Dürbeck, Gabriele; Stobbe, Urte (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 160–171.
- Murray, Robin L.; Heumann, Joseph K (Hrsg.) (2009): *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: SUNY Press.
- Neill, Alex (2017): „Empathie und (filmische) Fiktion.“ In: Hagener, Malte; Vendrell Verran, Ingrid (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, S. 31–57.
- Paetzold, Heinz (1996): „Das neue Interesse an einer Ästhetik der Natur.“ In: Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, S. 43–58.
- Plantinga, Carl (1999): „The Scene of Empathy and the Human Face on Film.“ In: Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (Hrsg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, S. 239–255.
- Podrez, Peter (2011): *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs*. Stuttgart: ibidem.
- Rapp, Christian (2002): „Körper macht Kino. Skilauf, Laufbild und der Weiße Rausch.“ In: Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): *Der BergFilm 1920-1940*. Innsbruck: Studien, S. 79–84.
- Ritter, Joachim (1990): „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.“ In: Gröning, Gert; Herlyn, Ulfert (Hrsg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung. Texte zur Konstitution und Rezeption von Natur als Landschaft*. München: Minerva, S. 23–41.
- Rust, Stephen; Monani, Salma; Cubitt, Sean (Hrsg.) (2013): *Ecocinema. Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Schmitz, Hermann (1967): *System der Philosophie. Bd. 3. Der Raum. Teil 1. Der leibliche Raum*. Bonn: Bouvier.
- Schmitz, Hermann (1969): *System der Philosophie. Bd. 3. Der Raum. Teil 2. Der Gefühlsraum*. Bonn: Bouvier.
- Schmitz, Hermann (2005): „Über das Machen von Atmosphären“. In: Blume, Anna (Hrsg.): *Zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Freiburg, München: Karl Alber. S. 26–43.
- Schmitz, Hermann (2016): *Atmosphären*. 2. Aufl. Freiburg, München: Karl Alber.
- Schwarte, Ludwig (2011): „Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz.“ In: Ders. (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: Wilhelm Fink, S. 136–161.

- Seel, Martin (1996a): *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seel, Martin (1996b): *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seesslen, Georg (1995): *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren.
- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004): „What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh.“ In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkley, Los Angeles, University of California Press.
- Souriau, Etienne (1997): „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie.“ In: *Montage AV* 6/2, S. 140–157.
- Sternagel, Jörg (2012): „Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes.“ In: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hrsg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr-Siebeck/UTB, S. 116–129.
- Stiglegger, Marcus (2015): „Performative Film/Körper. Die entfesselte Kamera als Signum eines performativen Kinos in *Gaspar Noés Enter the Void*.“ In: Grabbe C. Lars; Rupert-Kruse, Patrick; Schmitz, Norbert M. (Hrsg.): *Bild und Interface. Zur sinnlichen Wahrnehmung digitaler Visualität*. Darmstadt: Böhner, S. 107–121.
- Trepl, Ludwig (2012): *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Bielefeld: transcript.
- Treptow, Elmar (2001): *Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Tröhler, Margit (2012a): „Filmische Atmosphäre – Eine Annäherung.“ In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margit (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 11–21.
- Tröhler, Margit (2012b): „Orte des Spektakels bewegter Bilder. Filmische Dispositive und ihre Atmosphären.“ In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margit (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, S. 53–71.
- Trolle, Kristina; Truniger, Fred (2006): „Komplexe Landschaft. Die Landschaft als Raum und Wahrnehmung.“ In: Pilcher, Barbara; Pollach, Andrea (Hrsg.): *Moving Landscapes. Landschaft und Film*. Wien: Synema, S. 57–70.
- Voss, Christiane (2006): „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos.“ In: Koch, Gertrud; Voss, Christiane (Hrsg.): *...kraft der Illusion*. München: Wilhelm Fink, S. 71–86.
- Voss, Christiane (2007): „Narrativität, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht.“ In: Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.):

- Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote.* Köln: Herbert von Halem, S. 312–329.
- Voss, Christiane (2009): „Fiktionale Immersion.“ In: Koch, Gertrud; Voss, Christiane (Hrsg.): *„Es ist, als ob.“ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft.* München: Wilhelm Fink, S. 127–138.
- Voss, Christiane (2013): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion.* München: Wilhelm Fink.
- Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Weik von Mossner, Alexa (Hrsg.) (2014): *Moving Environments. Affect, Emotion, Ecology, and Film.* Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press.
- Weik von Mossner, Alexa (2015): „Grüne Filmstudien.“ In: Dürbeck, Gabriele; Stobbe, Urte (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 271–281.
- Westphal, Kristin (2010): „Sinne und Stimme in der Welt der Medien.“ In: Kapust, Antje; Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten.* München: Wilhelm Fink, S. 183–194.
- Willoquet-Maricondi, Paula (Hrsg.) (2010): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film.* Charlottesville: University of Virginia Press.
- Wirth, Uwe (2002): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illuktion, Iteration und Indexikalität.“ In: Ders. (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wulff, Hans J. (2012): „Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film.“ In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margit (Hrsg.): *Filmische Atmosphären.* Marburg: Schüren, S. 109–123.

Filmverzeichnis

2012. Roland Emmerich. USA, CDN 2009. 158 Min.
- AGUIRRE – DER ZORN GOTTES. Werner Herzog. D 1972. 91 Min.
- ANTICHRIST. Lars von Trier. DK, D, F, S, I, PL 2009. 104 Min.
- APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola. USA 1979. Redux Version 2001. 202 Min.
- BEASTS OF THE SOUTHERN WILD. Benh Zeitlin. USA 2012. 93 Min.
- CAPTAIN FANTASTIC. Matt Ross. USA 2016. 120 Min.
- DELIVERANCE. John Boorman. USA 1972. 109 Min.
- DER BERG RUFT. Luis Trenker. D 1938. 95 Min.
- DER HEILIGE BERG. Arnold Fanck. D 1926. 110 Min.
- DIE DUNKLE SEITE DES MONDES. Stephan Rick. D, LUX 2015. 97 Min.
- DIE WAND. Julian Pölsler. D, AT 2012. 108 Min.
- DIE WEIBE HÖLLE VOM PIZ PALÜ. Arnold Fanck. D 1929. 139 Min.
- EARTHQUAKE. Mark Robson. USA 1974. 123 Min.
- FITZCARRALDO. Werner Herzog. BRD 1982. 158 Min.
- HELL. Tim Fehlbaum. D, CH 2011. 89 Min.
- INTO THE FOREST. Patricia Rozema. CDN 2015. 101 Min.
- INTO THE WILD. Sean Penn. USA 2007. 148 Min.
- L'ARBRE. Julie Bertuccelli. F, AU, I, D 2010. 100 Min.
- MELANCHOLIA. Lars von Trier. DK, S, F, D 2011. 135 Min.
- NOTHING PERSONAL. Urszula Antoniak. IR, NL 2009. 85 Min.
- RED RIVER. Howard Hawks. USA 1948. 133 Min.
- SMULTRONSTÄLLET. Ingmar Bergman. S 1957. 92 Min.
- SNOWPIERCER. Bong Joon-ho. KOR, USA, F, CS 2013. 126 Min.
- STALKER. Andrej Tarkowskij. UdSSR 1979. 163 Min.
- TAKE SHELTER. Jeff Nichols. USA 2011. 125 Min.
- THE DAY AFTER TOMORROW. Roland Emmerich. USA 2004. 118 Min.
- THE FIRST GREAT TRAIN ROBBERY. Edwin S. Porter. USA 1903. 12 Min.
- THE HUNTER. Daniel Nettheim. AU 2011. 101 Min.
- THE PERFECT STORM. Wolfgang Petersen. USA 2000. 130 Min.
- THE REVENANT. Alejandro G. Iñárritu. USA 2015. 156 Min.
- THE ROAD. John Hillcoat. USA 2009. 112 Min.
- THE SEARCHERS. John Ford. USA 1956. 119 Min.
- THE THIN RED LINE. Terrence Malick 1998. 170 Min.
- TRACKS. John Curran. AU 2013. 112 Min.
- TWISTER. Jan de Bont. USA 1996. 113 Min.
- WILD. Jean-Marc Vallée. USA 2014. 115 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: TAKE SHELTER. Jeff Nichols 2011. ©Elite Film AG. Timecode: 00:13:51.
- Abb. 2: CAPTAIN FANTASTIC. Matt Ross 2016. ©Universum Film GmbH. Timecode: 00:00:38.
- Abb. 3: WILD. Jean-Marc Vallée 2014. ©Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC. Timecode: 00:55:38.
- Abb. 4: INTO THE WILD. Sean Penn 2007. ©Universum Film GmbH. Timecode: 00:05:37.
- Abb. 5: DIE DUNKLE SEITE DES MONDES. Stephan Rick 2015. ©Alamode Filmdistribution. Timecode: 00:27:14.
- Abb. 6: L'ARBRE. Julie Bertucelli 2010. ©Pandora Film GmbH & Co. Timecode: 00:13:51.
- Abb. 7: ANTICHRIST. Lars von Trier 2009. ©Kinowelt Home Entertainment. Timecode: 00:31:33.
- Abb. 8: ANTICHRIST. Lars von Trier 2009. ©Kinowelt Home Entertainment. Timecode: 00:31:45.
- Abb. 9: INTO THE WILD. Sean Penn 2007. ©Universum Film GmbH. Timecode: 01:23:52.
- Abb. 10: DIE WAND. Julian Pölsler 2012. ©Studiocanal GmbH. Timecode: 01:04:09.
- Abb. 11: TRACKS. John Curran 2013. ©Elite Film AG. Timecode: 01:31:34.
- Abb. 12: INTO THE WILD. Sean Penn 2007. ©Universum Film GmbH. Timecode: 01:20:14.
- Abb. 13: TAKE SHELTER. Jeff Nichols 2011. ©Elite Film AG. Timecode: 00:13:51.
- Abb. 14: DIE DUNKLE SEITE DES MONDES. Stephan Rick 2015. ©Alamode Filmdistribution. Timecode: 01:31:25.
- Abb. 15: CAPTAIN FANTASTIC. Matt Ross 2016. ©Universum Film GmbH. Timecode: 00:01:31.
- Abb. 16: THE HUNTER. Daniel Nettheim 2011. ©Elite Film AG. Timecode: 00:21:41.
- Abb. 17: BEASTS OF THE SOUTHERN WILD. Benh Zeitlin 2012. ©MFA + Filmdistribution e. K. Timecode: 00:02:15.
- Abb. 18: BEASTS OF THE SOUTHERN WILD. Benh Zeitlin 2012. ©MFA + Filmdistribution e. K. Timecode: 00:02:04.
- Abb. 19: TRACKS. John Curran 2013. ©Elite Film AG. Timecode: 01:18:51.

- Abb. 20: NOTHING PERSONAL. Urszula Antoniak 2009. ©MFA Film Distribution e. K.
Timecode: 00:07:04.
- Abb. 21: INTO THE WILD. Sean Penn 2007. ©Universum Film GmbH. Timecode:
02:06:19.
- Abb. 22: WILD. Jean-Marc Vallée 2014. ©Twentieth Century Fox Home Entertainment
LLC. Timecode: 00:12:49.
- Abb. 23: TRACKS. John Curran 2013. ©Elite Film AG. Timecode: 01:18:56.
- Abb. 24: INTO THE WILD. Sean Penn 2007. ©Universum Film GmbH. Timecode:
01:24:29.
- Abb. 25: DIE WAND. Julian Pölsler 2012. ©Studiocanal GmbH. Timecode: 00:14:32.
- Abb. 26: L'ARBRE. Julie Bertucelli 2010. ©Pandora Film GmbH & Co. Timecode:
00:41:31.
- Abb. 27: WILD. Jean-Marc Vallée 2014. ©Twentieth Century Fox Home Entertainment
LLC. Timecode: 01:03:09.
- Abb. 28: TRACKS. John Curran 2013. ©Elite Film AG. Timecode: 01:29:15.
- Abb. 29: THE HUNTER. Daniel Nettheim 2011. ©Elite Film AG. Timecode: 00:51:47.
- Abb. 30: DIE DUNKLE SEITE DES MONDES. Stephan Rick 2015. ©Alamode
Filmdistribution. Timecode: 00:36:54.
- Abb. 31: INTO THE FOREST. Patrizia Rozema 2015. ©Capelight Pictures. Timecode:
01:00:16.
- Abb. 32: INTO THE FOREST. Patrizia Rozema 2015. ©Capelight Pictures. Timecode:
01:00:23.
- Abb. 33: ANTICHRIST. Lars von Trier 2009. ©Kinowelt Home Entertainment.
Timecode: 01:06:31.
- Abb. 34: ANTICHRIST. Lars von Trier 2009. ©Kinowelt Home Entertainment.
Timecode: 01:14:31.
- Abb. 35: L'ARBRE. Julie Bertucelli 2010. ©Pandora Film GmbH & Co. Timecode:
00:51:15.
- Abb. 36: DIE WAND. Julian Pölsler 2012. ©Studiocanal GmbH. Timecode: 01:27:57.